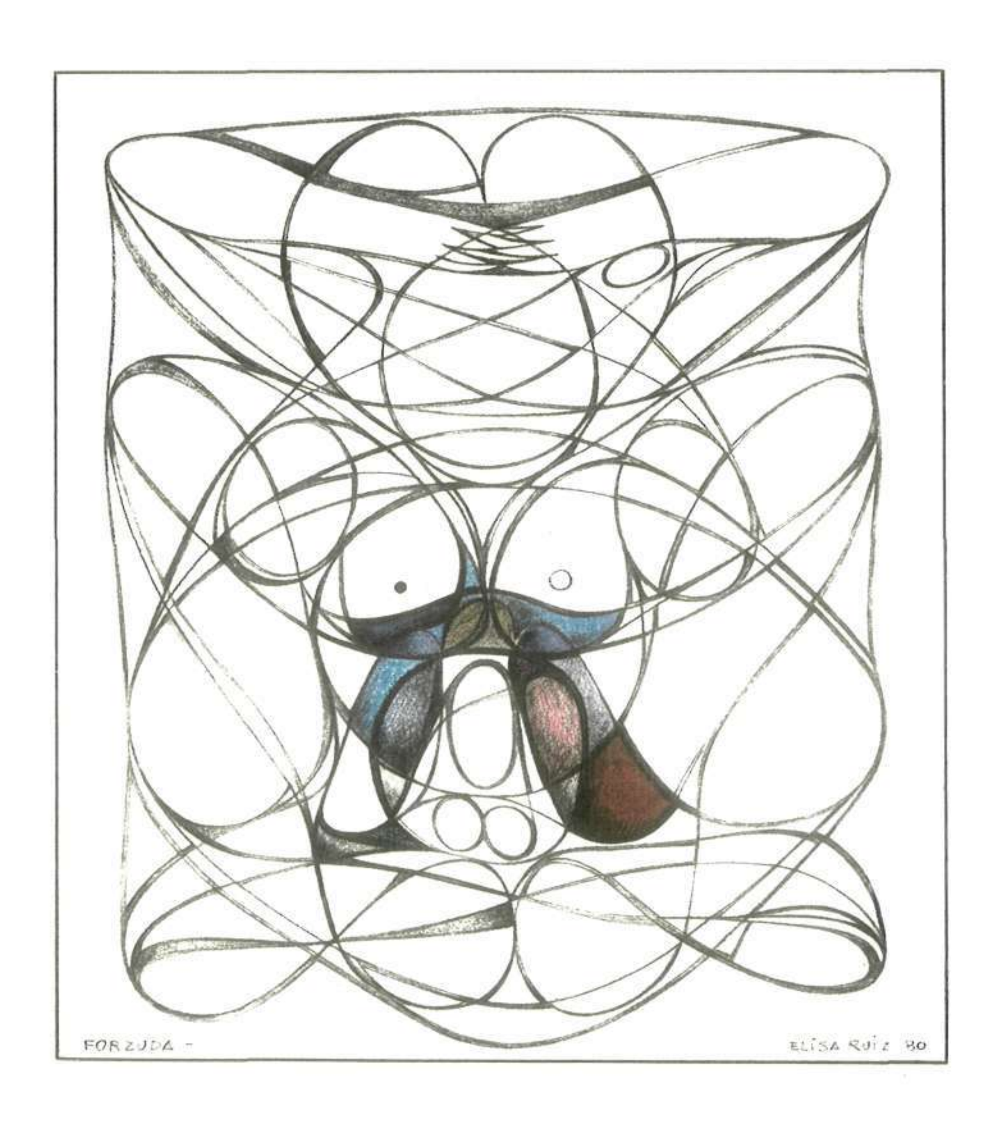
CUADERNOS
HISPANOAMERICANOS



MADRID 396
JUNIO 1983

CUADERNOS HISPANOAMERICANOS

Revista mensual de Cultura Hispánica

Depósito legal: M. 3875/1958

ISSN: 0011-250 X

396

Dirección, Administración y Secretaría:

Instituto de Cooperación Iberoamericana

Avda. de los Reyes Católicos, 4

(Ciudad Universitaria)

Teléfono 244 06 00

MADRID

INDICE

NUMERO 396 (JUNIO 1983)

ARTE Y PENSAMIENTO

Págs.

NOTA Y COMENTARIOS

Sección de notas:

Sección bibliográfica:

Cubierta: ELISA RUIZ.

Imp. PARESO. Paseo de la Dirección, 5. Madrid-29

ARTE Y PENSAMIENTO

HACIA LA EDICION CRITICA DE LA "HISTORIA" DE SAHAGUN

LOS CÓDICES CASTELLANOS

Estado actual de nuestros conocimientos

García Icazbalceta aprovechó —él mismo lo dice— los «muchos materiales» reunidos por Paso y Troncoso y las «tantas noticias y disquisiciones interesantes» que éste le ofreció, para escribir el extenso ensayo sobre Sahagún que se puede leer en su *Bibliografía mexicana del siglo XVI* [1].

Llama, por lo tanto, la atención la aparente discrepancia entre los dos ilustres eruditos acerca de los códices castellanos de la *Historia.*

Para García Icazbalceta el *Manuscrito tolosano* «no corresponde a ninguno de los manuscritos mencionados por Sahagún, ni tiene su firma. Puede ser copia antigua de la parte castellana del *MS* del P. Sequera» [2]; mientras que para Paso y Troncoso «... el manuscrito de Florencia [3] ningún aliciente ofrece, ya que, de puño del autor, sólo tiene una firma y dos o tres correcciones...» [4]. Para su futura edición, pensaba Paso y

[1] J. GARCÍA ICAZBALCETA: *Bibliografía mexicana del siglo XVI*, nueva edición por A. Millares Carlo, México, FCE, 1954 (1.ª ed.: 1886), págs. 327-376. La mención a la pág. 376.

[2] *Ibid.*, pág. 359.

[3] Al *Códice Florentino* (CF de aquí en adelante) se le suele llamar también *Manuscrito Sequera* por el decisivo papel que este padre comisario jugó en tiempos de su ejecución.

La descripción y noticia de los dos códices aquí considerados se ha dado ya varias veces en muchas de las publicaciones dedicadas a la obra de Sahagún. Yo me limitaré, por tanto, a recordar, para comodidad del lector, que el ms. de Florencia fue anunciado por A. M. BANDINI en su *Bibliothecae Mediceae Palatinae in Laurentianam translatae Codices I-CCXLIV. Bibliotheca Leopoldina Laurentiana, seu Catalogus Manuscriptorum qui nuper in Laurentianam translati sunt*, Florentiae, Typis Regis, Tomus III et ultimus, Anno MDCCXCIII. El ms. de Sahagún, repartido en tres cuerpos, ocupa los núms. 218-220 de la Colección Palatina. La Secretaría de Gobernación mexicana acaba de editarlo en facsímil (1979).

Del *Manuscrito Tolosano* (MT de aquí en adelante) dio en cambio noticia FRAY JUAN DE SAN ANTONIO en su *Bibliotheca universa franciscana*, 2 vols., Madrid, 1732-33. La descripción del códice, que perteneció a la biblioteca del convento de San Francisco de Tolosa y luego pasó a la Real Academia de la Historia junto con otros muchísimos e importantes manuscritos reunidos por Juan Bautista Muñoz a fin de escribir su *Historia del Nuevo Mundo* (que no pasó del primer volumen), se puede leer en el *Catálogo de la Colección de Don Juan Bautista Muñoz*, 3 vols., Madrid, 1954-56: I, 1954, págs. 174-199. El ms., un volumen de 343 folios, constituye el t. 33 de la colección.

[4] «Informe del señor Del Paso y Troncoso, fechado en Madrid el 31 de agosto de 1909, sobre las ediciones que dirige; menciona los Papeles de Nueva España y la Historia de Sahagún con respecto a la cual aclara la variación operada en el plan primitivo formulado para la publicación del códice florentino» (Archivo General de la Nación, Exp. 548, Leg. 9, Fols. 8-11v), publicado por S. ZAVALA en *Francisco del Paso y Troncoso: su misión en Europa, 1892-1916*, México, Departamento Autónomo de Prensa y Publicidad, 1938, págs. 67-79: el pasaje cit. a la pág. 72.

Troncoso utilizar los textos nahuas de los *Códices matritenses* [5]: «... obra de indios de la tribu tetzcocana (que hablaban el mexicano con mayor elegancia)...» [6], y el texto castellano de *MT*, habiéndose de «desechar absolutamente» el de *CF*. El prestigioso «Director en Misión» del Museo Nacional, a punto de realizar su «sueño dorado» [7], anteponía sin duda criterios estilísticos para la elección de los manuscritos, pero, como se desprende muy claramente de la cita de arriba, tenía dudas acerca de la autenticidad de *CF*, y supeditaba la parte castellana de éste al códice actualmente conservado en la Real Academia de la Historia, en Madrid.

De hecho, todas las ediciones que de la *Historia* han salido hasta la fecha derivan de copias de *MT*, hasta la última, preparada por el padre Garibay, quien en su *Proemio general* así escribía: «Por desgracia, a pesar de que se piensa lo contrario, no es el *Códice de Florencia* ni tan antiguo como se afirma ni tan limpiamente elaborado como se desearía. No lo vio de seguro el mismo Sahagún, y si es muy antiguo, no podrá pasar del fin del siglo XVI, cuando el franciscano reposaba en su tumba, al cabo de sus noventa años de floreciente actividad» [8].

En realidad, del códice de Florencia siempre se tuvo un conocimiento muy escaso. El manuscrito que quiso para su colección Muñoz, en vez,

---

[5] Estos códices, pertenecientes uno a la Biblioteca del Real Palacio y otro a la de la Real Academia de la Historia, han sido detalladamente descritos en *Códices Matritenses de la Historia General de las Cosas de la Nueva España*, 2 vols., trabajo realizado por el Seminario de Estudios Americanistas bajo la dirección de M. Ballesteros-Gaibrois, Madrid, Porrúa Turanzas, 1964 (el primer volumen contiene la descripción y el segundo reproduce las ilustraciones).

A comienzos de este siglo, Paso y Troncoso los publicó integralmente en facsímil: FR. B. DE SAHAGÚN: *Historia de las Cosas de Nueva España*, 3 vols. (VI, VII y VIII), Madrid, Fototipia de Hauser y Menet, 1905-1907.

El vol. VI (cuyo título presenta *Historia General* en vez de *Historia*), aparecido en 1905, lo dividió en tres cuadernos: el primero debía contener el estudio y la descripción de todos estos códices, pero ni se sabe si llegó a redactarse (evidentemente don Francisco lo había dejado por último); el segundo reproduce los manuscritos más antiguos que Paso y Troncoso llamó «Primeros Memoriales» y «Memoriales con escolios»; el tercero contiene 27 estampas a colores de las ilustraciones de los dichos «Primeros Memoriales».

El vol. VII, 1906, contiene el Códice Matritense del Real Palacio, cuyos manuscritos Paso y Troncoso dividió en «Memoriales en tres columnas» (con el texto en lengua mexicana de los libros I a V y VII) y «Memoriales en castellano» (libros I y V).

El vol. VIII, 1907, reproduce el Códice Matritense, mexicano, de la Real Academia de la Historia («Memoriales en tres columnas», libros VIII a XI).

Junto con las ilustraciones del Códice de Florencia que formaron el V volumen (sin portada ni textos explicativos de las figuras), es todo lo que Paso y Troncoso logró publicar de la monumental obra que tenía planeada. Los primeros 4 vols. de ésta debían de contener el texto mexicano de CF y el castellano de MT, pero aunque conste que don Francisco los preparó para la imprenta, no se editaron. De estos primeros 4 vols. sólo dos (I y II) se conservan hoy en la Biblioteca del Museo, y dos se han perdido.

[6] Pareciéndole el de CF más «rudo». Cfr. el «Informe» cit., pág. 72.

[7] Me parece justo recordar el entusiasmo con que Paso y Troncoso realizó sus investigaciones, que constituyen indudablemente un momento clave de la historiografía crítica sobre la obra de Sahagún. En una «Carta al Secretario Baranda, fechada en Florencia, a 31 de mayo de 1898, en la que propone la edición oficial del Códice Florentino de Fray Bernardino de Sahagún» (Archivo General de la Nación, Exp. 107, Leg. 3, Fols. 25-26), también publicada por S. ZAVALA, *op. cit.*, páginas 4-9, así dice: «A Ud. le consta que, mucho antes de colaborar con Icazbalceta en algún artículo de la *Bibliografía Mexicana del siglo XVI* (según allí consta en la pág. 308 —376 de la nueva edición, n.d.A.—), tenía yo bien estudiado el Sahagún, y mi sueño dorado era venir a Europa para trabajar en su transcripción», pág. 6.

[8] B. DE SAHAGÚN: *Historia General de las Cosas de Nueva España*, edición preparada por A. M. Garibay K., México, Porrúa, 1975[3] (1.ª ed. en 4 vols.: 1956), pág. 4.

se encontraba más al alcance de los que estaban interesados en la publicación de la *Historia,* aunque, como se ha observado precedentemente, tampoco a éste se acudió directamente [9].

Abierto el camino con la traducción al inglés de los textos nahuas por parte de Dibble y Anderson [10], ha aumentado cada vez más durante los últimos años el interés hacia el códice de Florencia. En un trabajo aparecido en 1969, Baudot, subrayando la determinante importancia de la intervención de fray Rodrigo de Sequera para llevar a cabo el manuscrito bilingüe hoy guardado en la Biblioteca Medicea Laurenziana, observaba que el manuscrito de Tolosa: «... ne fait pas partie des manuscrits rédigés sous la direction ou par la plume de Sahagún. Nulle part, dans le catalogue des manuscrits connus dont Fray Bernardino a fait état, il n'a sa place. Qui plus est, nulle part il ne porte sa marque», y concluía: «Sans vouloir entrer dans des détails nécessairement longs et fastidieux, qui doivent avoir leur place ailleurs, bornons-nous à dire que le caractère des variantes que présentent ces deux textes espagnols de la *Historia General* sont de nature à faire croire que le manuscrit madrilène est un remaniement de la partie espagnole du Codex de Florence, effectué en Espagne à la fin du XVIe siècle, par un Sequera moins soucieux des détails et des précisions linguistiques qui étoient le propre des préoccupations de Sahagún, plus porté donc à ne retenir que la substance historique, spectaculaire et accessible au plus grand nombre, moins compétent enfin dans un domaine qu'il ne pouvait connître que fort peu» [11].

Poco más tarde, Cline, asumiendo también la opinión de Dibble, consideraba que: «... what is known of the two manuscripts indicates that the Tolosano is a nearly contemporary but edited copy of the Florentine Spanish text» [12].

---

[9] En la copia sacada por Panes y Avellán en 1793 se basan la mayoría de las ediciones de la *Historia,* a partir de la de C. M. de Bustamante, 3 vols., México, Imprenta del Ciudadano Alejandro Valdés, 1829-30, más un volumen separado de la *Historia de la Conquista,* México, Imprenta de Galván, 1829.

Además de en esta edición, a su vez utilizada por otros editores (Paz, Chávez Orozco) y traducida (por D. Jourdanet y R. Siméon, entre otros), se basan en la copia de Panes también la de J. Ramírez Cabañas (5 vols., introducción por W. Jiménez Moreno, estudios por N. León e I. Alcócer, México, Pedro Robredo, 1938) y la de Garibay ahora citada.

De otra copia, perteneciente a Felipe Bauzá, procede el texto de la *Historia* que publicó Kingsborough en sus *Antiquities of México* (9 vols., Londres, 1830-1848: la *Historia* a los vols. V y VII, 1830-31).

Una tercera copia existe, denominada Uguina por el nombre del bibliófilo que la tuvo en su poder. Se encuentra en la Biblioteca Pública de New York. No se ha utilizado nunca.

De las transcripciones hechas por Paso y Troncoso, por último, se sirvió M. Acosta Saignes (3 vols., México, Editorial Nueva España, 1946).

[10] B. de Sahagún: *General History of the Things of New Spain. The Florentine Codex,* 12 volúmenes, translated by A. J. O. Anderson and Ch. E. Dibble, 1950-1969. De muchos volúmenes se ha hecho una nueva edición revisada.

[11] G. Baudot: «Fray Rodrigo de Sequera, avocat du diable pour une Histoire interdite», *Caravelle,* 12, 1969, págs. 66-67.

[12] H. F. Cline-L. Nicolau d'Olwer: «Sahagún and his Works», *Handbook of Middle American Indians,* 13, 1973, pág. 199.

Clasificación

No cabe duda de que el manuscrito *en lengua mexicana y española, en doce libros en cuatro volúmenes, acabado de sacar en limpio este año pasado,* como Sahagún mismo escribe en su carta al rey de 26 de marzo de 1578 [13], y redactado por orden de *nuestro reverendísimo padre fray Francisco de Sequera* [14], es el códice guardado en Florencia.

Paso y Troncoso ya lo había identificado claramente. Dando cuenta de su trabajo en la citada carta al secretario Baranda, así se expresaba: «La transcripción está concluida ya, y tengo en mi poder, bien empastados, los cuatro volúmenes de que consta la obra, pues aunque se halla el códice florentino dispuesto en tres cuerpos, la obra original constaba realmente de cuatro, como lo podrá usted comprobar leyendo el artículo escrito por mí en una revista italiana, y que bajo esta cubierta le acompaño» [15]. En efecto, se observan en el códice de la *Medicea Laurenziana,* exactamente entre el fin del libro VI y el comienzo del VII, en el volumen II (lo mismo ocurre entre los libros X y XI, en el volumen III): «... les traces, tant de ce que [une feuille sans écriture] a été appliquée sur le carton d'une reliure, que des impressions que cette reliure a laissées sur la feuille par des taches noires et de forme rectangulaire» [16].

La división en cuatro volúmenes del códice de Florencia no solamente es importante para su identificación, sino también para la reconstrucción de las relaciones existentes entre éste y el códice castellano de Madrid.

En *MT,* antes de la «Carta dedicatoria» dirigida a fray Rodrigo de Sequera, se encuentra un resumen del contenido del primer volumen que falta en *CF.* Lo publicó Bustamante, pero luego no se reimprimió. Falta en la más conocida edición de la *Historia,* la de Garibay, y por esto juzgo conveniente proponerlo de nuevo a la atención de los estudiosos. Dice así:

> «[E]n este libro o primer [volu]men / se contienen cinco [libros] / con sus appéndices.
>
> El primero trata de la muchedumbre de dioses que esta gente mexicana ado / rava en tiempo de su gentilidad, y el appéndiz de este libro trata de la confutación de la idolatría en la mesma lengua vulgar española. / El segundo libro trata de las fiestas y solenidades con que honrravan a sus dioses y el / calendario que usavan por todos los meses y días del año. El appéndix de este libro trata / de los edifficios y officios

[13] Cfr. J. García Icazbalceta, *op. cit.*, pág. 348.

[14] Cfr. el prólogo al libro I.

[15] Cfr. S. Zavala, *op. cit.*, pág. 6. El artículo mencionado es el que se reseña en la nota sucesiva.

[16] F. del Paso y Troncoso: «Études sur le codex mexicain du P. Sahagún conservé à la bibliothèque Mediceo-Laurenziana de Florence», *Rivista delle biblioteche e degli archivi,* VII, 1897, página 174.

que avía en el templo para su servicio, en la ciudad de México. / El tercero libro trata del principio que tuvieron los dioses. El appéndiz de este libro / trata de la inmortalidad del ánima y de los lugares donde creían que iban y de las / obsequias que hazían a los difuntos. / El quarto trata de la arte adivinatoria que usavan estos naturales en tiempo / de su idolatría. Por appéndiz va una apología çerca de este mesmo libro. / El quinto libro trata de los agüeros con su appéndiz que trata de las abusiones. / Dedicada al reverendísimo padre nuestro fray Rodrigo de Sequera, predicador / insigne de la orden de los frailes menores y commissario general de la dicha / orden de toda la Nueva España, Nueva Galicia, Guatimala, / Costa Rica, Yucatán, Nueva Vizcaya e isla Española» [17].

Publicando la mayoría de los prólogos de la *Historia,* según *CF,* subrayaba Cline en 1971 que la división en cuatro volúmenes, mencionada en el que encabeza el libro IX, se había omitido por completo en *MT.* Evidentemente, observaba: «The 'editor' who compiled the Tolosa manuscript from the Sequera (Florentine) necessarily omitted the latter particulars, as he was preparing a single volume, not four» [18]. Pero si consideramos la declaración del contenido del primer volumen, precedentemente transcrita (contenido que también denuncia la «Carta dedicatoria» y el mismo título de *MT),* podemos afirmar con toda seguridad que quien redactó el manuscrito de Tolosa empezó copiando la obra tal como estaba y sólo en un segundo momento abandonó, por inexacta, la referencia a la división en cuatro volúmenes.

La descripción antes reproducida es, además, perfectamente complementaria con la que contiene el prólogo al libro IX. Aquí los libros de que se componen los últimos tres volúmenes de la obra se mencionan uno por uno, declarando sus materias, mientras que del volumen inicial sólo se dice: «... en los primeros libros se trató de los dioses y de sus fiestas, y de sus sa/crificios y de sus templos, y de todo lo concerniente a su servicio. Y de es/to se escrivieron los primeros cinco libros: y de ellos el postrero fue/ el libro quinto, que trata de la arte adivinatoria, que también ha/bla de las cosas sobrenaturales. Todos estos cinco libros se pusieron/ en un volumen.» No puede haber duda de que, escribiendo este prólogo, nuestro autor, a pesar de las repeticiones, tomó en cuenta lo que tenía ya declarado, o sea el contenido del resumen, antepuesto al volumen I, que conserva *MT.*

Ahora bien: el «descubrimiento», en el prólogo al libro IX de *CF,* de la referencia a cuatro volúmenes —no recibida en el mismo prólogo de *MT* y, por lo tanto, igualmente ausente de las ediciones de la *Historia*—, era importante, porque confirmaba lo que Paso y Troncoso ha-

[17] MT, fol. 2*v*.
[18] H. F. CLINE: «Missing and Variant Prologues and Dedications in Sahagún's Historia General: Texts and English Translations», *Estudios de Cultura Náhuatl,* 9, 1971, pág. 238.

bía sostenido [19], es decir, que el códice de la *Medicea Laurenziana* no constaba originalmente de tres cuerpos, *ergo* éste era efectivamente el manuscrito bilingüe que fray Bernardino había preparado por encargo de fray Rodrigo de Sequera. Pero la referencia a la división de *CF* que detectamos en *MT* (el resumen del contenido del primer volumen, antes copiado, describe exactamente el primer cuerpo de *CF)* nos dice otra cosa muy importante: prueba que existe entre los dos códices una estrecha vinculación y, por último, que *MT* procede directamente de *CF.*

Que el manuscrito castellano conservado en Madrid sea un apógrafo del florentino es, como ya dije, opinión que en los últimos años se ha vuelto general, a pesar de que ninguna prueba se haya presentado concretamente. En un reciente trabajo se pueden leer, sin embargo, las siguientes atinadas observaciones, que, sin recelo alguno, se pueden suscribir: «... le texte du *Ms. de Tolosa* est plus court que son équivalent en espagnol du *Codex de Florence*. De nombreux chapitres *du Ms. de Tolosa* semblent reprendre le texte de Florence en l'abrégeant. Les titres des chapitres sont fréquemment tronqués, transformés, les énumérations sont réduites à leur plus simple expression, des paragraphes entiers manquent» [20].

Es oportuno, antes de seguir tratando de las relaciones entre *MT* y *CF,* reparar un momento en la evidencia con que *MT* exhibe su calidad de apógrafo. Una nota firmada, puesta al frente del manuscrito y fechada en Madrid a 4 de julio de 1804, advierte: «Este libro, aunque se llama original, no es sino copia ni tiene otra recomendación que el estar escrito en letra antigua de la época de la conquista de la Nueva España, y a pocos años después de ella.» La cuestión, pues, no ha sido nunca si *MT* era una copia o no, sino establecer de qué original podía proceder. Lo que Paso y Troncoso, en el Informe de 1909 antes mencionado, daba la impresión de rehusar era que procediera de *CF,* a que no reconocía el valor de autógrafo. Siguiendo esta 'impresión', Nicolau d'Olwer, en la que continúa siendo la principal monografía dedicada a nuestro autor, se aventuraba a hipotizar que derivara de los «Manuscritos en castellano» [21]. Pero con anterioridad don Francisco había llegado a una con-

---

[19] En realidad, fundando sus argumentos en el mismo prólogo al libro IX de CF, que él también publicó en el citado artículo, subrayando las variantes con respecto a MT.

La distribución de los libros en los 4 vols. es la siguiente:

Vol. I, libros I a V.

Vol. II, libro VI únicamente.

Vol. III, libros VII a X.

Vol. IV, libros XI y XII, donde se trata, como dice Sahagún patentizando su jerarquía de valores, de las *cosas más baxas*, o sea, de la naturaleza y, última y la más despreciable de todas las cosas del universo, la guerra.

[20] J.-P. Sánchez: «Le Codex de Florence: un manuscrit négligé de l'Historia general de las cosas de Nueva España de Fray Bernardino de Sahagún», *Études Hispano-Américains* (Université de Haute Bretagne, Centre d'Études Hispaniques et Luso-Brésiliennes, Rennes), 10, 1975, pág. 57.

[21] Cfr. L. Nicolau d'Olwer: *Fray Bernardino de Sahagún (1499-1590)*, México, IPGH, 1952, páginas 180-181.

clusión que no parece verosímil cambiara sucesivamente y que puede ayudarnos a entender de la manera más correcta su pensamiento: «... la pasta que se ve hoy en el ejemplar de Florencia —había escrito— se puso después de haber sido copiado el *MS* castellano que conserva en Madrid la Real Academia de la Historia»[22]. Es decir, que, en su opinión, *MT* era copia del texto español de *CF* y el traslado se había hecho en tiempos muy próximos a la misma ejecución del códice bilingüe, lo que —como se verá— coincide perfectamente con los resultados de mis estudios. Así pues, no queda ninguna duda de que Paso y Troncoso pensaba desechar el texto castellano de Florencia por sus «vicios» de forma, *que sería indigno conservar en una edición monumental como la nuestra,* y no por ser *MT* más fidedigno. La que aparentaba ser una seria discrepancia entre don Francisco y don Joaquín García Icazbalceta se revela, de este modo, el mero efecto de un comprensible malentendido.

A García Icazbalceta debemos una consideración muy pertinente y meritoria, tanto más cuanto que se basa en la pura reflexión sobre el texto publicado, puesto que nunca tuvo a la vista los códices. Deteniéndose en el párrafo 10, capítulo II, libro XI, donde se lee: «El texto del décimo párrafo que trata de las partes de las aves, así interiores como exteriores, todos son sinónimos, y en la traducción se ponen los mismos en la lengua, *diciendo en romance* para qué parte de la ave se aplican, o a cuál de ellas sirven; y *así no puse de él nada*[23], porque más pertenece a la lengua mexicana que a otra cosa», observaba muy correctamente don Joaquín: «A mi entender, esto quiere decir que el autor puso la nomenclatura de las partes de las aves en la columna destinada a la lengua mexicana, y luego la tradujo para ponerla en el romance; pero el copiante del manuscrito de Tolosa, que vio no ser éste un asunto histórico, sino lingüístico, reemplazó aquella nomenclatura con una nota de su cosecha»[24].

Los mismos motivos que indujeron a Paso y Troncoso a renunciar al texto castellano de *CF* en la edición que había proyectado, o sea el estar éste *escrito por indios de México,* y por lo tanto lleno de *barbarismos y faltas de sintaxis*[25], deben de considerarse como indicios de la autenticidad del códice de Florencia y, en cambio, el «mejor» y más fluido castellano de *MT* una manifestación, por sí mismo, de su lejanía,

[22] F. del Paso y Troncoso: «Estudios sobre el códice mexicano del P. Sahagún conservado en la Biblioteca Medicea Laurenziana de Florencia», *Anales del Museo Nacional de Arqueología, Historia y Etnología,* IV ép., IV, 1926, págs. 316-320. Publicación póstuma.

[23] Este y el precedente, subrayados por García Icazbalceta. Cfr. *op. cit.*, pág. 353.

[24] *Ibid.* Y en efecto así es, como se puede averiguar consultando CF. Agregaba al pie de la página el erudito mexicano: «El traductor francés, M. Jourdanet, cree que esta nota es de Sahagún, y la suprimió limitándose a dar noticia de su contenido». Se refiere a la edición de D. Jourdanet y R. Siméon: *Histoire générale des choses de la Nouvelle Espagne,* París, G. Masson, 1880, a que, de paso, ya hice alusión.

[25] Cfr. el «Informe», en S. Zavala, *op. cit.*, pág. 72.

tanto de los textos nahuas como de aquel que el mismo Sahagún quiso establecer. Emerge, además, con bastante evidencia —otro dato importante— a través de las frecuentes repeticiones y del estilo en general, que muy a menudo refleja el del lenguaje hablado, que el texto castellano de Florencia ha sido en gran parte dictado (recordemos que, cuando dirigió la redacción del manuscrito bilingüe, Sahagún no podía, desde hacía ya mucho tiempo, escribir limpiamente a causa del temblor de sus manos). Pero, al lado de barbarismos y formas que Paso y Troncoso llegó a llamar *grotescas,* hay también arcaísmos de distintos niveles, propios de la lengua de fray Bernardino y de su tiempo (no olvidemos que nos estamos refiriendo a los años 1576-77, cuando Sahagún era un anciano de 77-78 años).

Naturalmente, un examen lingüístico más pormenorizado del texto castellano de Florencia y su cotejo con el de Tolosa resultaría útil y oportuno. Mas ésta es una de las tareas, nada simples ni a corto plazo, que tenemos delante. Ya queda, pienso, suficientemente definida la relación de dependencia que guarda *MT* con respecto a *CF.* Pero, por si acaso no bastara lo ya dicho, señalaré aún la presencia, ya en el primer prólogo de la obra, de un error evidente:

Casi al final de este prólogo se puede leer en *CF* (libro I, folio 2v: 10-11):

> «Ni los judíos, ni ninguna otra natión, tuvo yugo tan pesado y de tantas / cerimonias como le han *tenido* estos naturales...»

MT lee *temido* en lugar de *tenido,* ejemplo típico de *faute à faire,* que luego ha sido a su vez sustituido por la no menos ejemplar *lectio facilior: tomado* (así en la edición de Garibay), supongo que por Panes y Avellán, de cuya copia proceden, como ya se ha dicho, gran parte de las ediciones de la *Historia.*

Historia de la composición

Aseverado, pues, que *MT* procede del texto castellano de *CF,* la primera cuestión que se presenta es cuándo se sacó esta copia.

Dibble y Cline opinaban en 1973, como ya vimos, que se trataba de un apógrafo casi contemporáneo del florentino, cuyo español se había corregido y tornado más elegante [26]. Según Baudot, se trataría de una copia redactada por voluntad de Sequera, una vez regresado a España [27].

[26] H. F. Cline-L. Nicolau d'Olwer: «Sahagún and his Works», cit., pág. 194.

[27] Cfr. el artículo («Fray Rodrigo de Sequera, etc.») antes citado. Confirma Baudot este convencimiento en su más reciente *Utopie et histoire au Mexique. Les premiers chroniqueurs de la civilisation mexicaine (1520-1569),* Toulouse, Privat, 1977, pág. 484.

En este caso tendríamos que suponer —y así efectivamente lo hace el estudioso francés— que Sequera se haya quedado con el códice bilingüe que guarda hoy la biblioteca Medicea Laurenziana. Pero esto en seguida despierta serias perplejidades. Los Médicis tuvieron intensas relaciones, incluso de parentesco, con los Austrias: si el manuscrito ha llegado a Florencia, tiene que haber pasado antes por reales manos. Siendo la biblioteca de los señores de Toscana el destino del códice, parece altamente improbable que fray Rodrigo de Sequera haya podido guardárselo.

Me veo, pues, obligado a recorrer una historia —la de los manuscritos de Sahagún— ya tantas veces esbozada. Perdonará el paciente lector, pero al final comprenderá que esto se había vuelto inevitable y juzgará, quizá, que no ha sido ejercicio vano el emprenderla de nuevo.

El texto mexicano

El primer trabajo de campo en Tepepulco

Seguiremos, desde luego, al mismo fray Bernardino, cuyas noticias, sobre todo consignadas a través de sus prólogos, proyectan siempre la luz más firme para aclarar cualquier problema sobre sus manuscritos.

Empezaremos acudiendo a la que podríamos llamar primera parte del prólogo al libro II, o sea al texto, fechado 20 de mayo de 1570, que de este prólogo escribió Sahagún, cuando quiso enviar al Papa un *Breve compendio* de su obra para que éste la aprobara y favoreciera [28].

> «Como en otros prólogos desta obra he dicho [29], a mi me fue mandado por sancta obediencia de mi prelado mayor, que escriviesse en lengua mexicana lo que me pareciesse útil para la doctrina, cultura y manotenencia de la christianidad destos naturales y para ayuda de los obreros y ministros que los doctrinan. Recibiendo este mandamiento, hize en lengua castellana una [fol.8*r*] *minuta o memoria* de todas las materias de que avía de tractar: que fue lo que está escripto en los doze libros y la postilla y los cánticos. Lo qual se puso de prima digera en el pueblo de Tepepulco, que es de la provincia de Culoacan o Tezcuco» [30].

[28] «Para nuestro sanctísimo padre Pio quinto papa. / Un breve conpendio de los ritos Idolátri / cos que los indios de esta Nueva / España usavan en el tiempo / de su infidelitad», manuscrito AA. ARM. I-XVIII, 1816, del Archivo Vaticano. Fue publicado parcialmente por W. Schmidt en *Anthropos,* I, 1906, págs. 302-317; y, luego, integralmente por L. Oliger en *Antonianum,* XVII, 1942, págs. 3-38 y 131-174. Tengo en mi poder una copia del manuscrito, pero respetaré la transcripción hecha por este último. El texto publicado por Oliger corresponde casi perfectamente al que se puede leer en CF. Las variantes que señala este editor se refieren en su mayoría al texto impreso, procedente de MT; no se dan en el manuscrito de Florencia.

[29] Se refiere aquí concretamente al prólogo que podríamos llamar «general», donde afirma que escribió: «... *doce libros de las cosas divinas, / o por mejor dezir idolátricas, y humanas y naturales de esta Nueva España*», «... por mandado del muy reverendo padre, el padre fray / Francisco Toral, provincial de esta provincia del Santo Evangelio y después / obispo de Campeche y Yucatán...» (CF, libro I, fol. 1*r*: 28-31).

[30] L. Oliger: «Breve compendio de los ritos idolátricos de Nueva España, auctore Bernardino de Sahagún O.F.M., Pío V dicatum», en *Antonianum,* lugar citado, pág. 133. *Digera* debe corre-

Describe luego Sahagún cómo reunió a los principales del pueblo para que le señalasen *personas hábiles y experimentadas* a quienes pudiese dirigir sus preguntas. Reunidos en breve *hasta diez, o doze principales ancianos*, estando presentes también *cuatro latinos*, discípulos suyos que fueron en el Colegio de Santa Cruz de Tlatelolco, cuenta fray Bernardino que:

> «Con estos principales y gramáticos (también principales) platiqué muchos días *(cerca de dos años)* siguiendo la orden de la minuta que yo tenía hecha. Todas las cosas que conferimos, me las dieron por pinturas (que aquella era la escriptura que ellos antiguamente usavan) y los gramáticos las declararon en su lengua, escriviendo la declaración al pie de la pintura; tengo aún agora estos originales. También en este tiempo dicté la postilla y los cantares; escriviéronlos los latinos en el mismo pueblo de Tepepulco.
>
> *Quando al capítulo donde cumplió su hebdómada el padre fray Francisco Toral,* me mudaron de Tepepulco, llevando todas mis escripturas, fui a morar a Santiago del Tlatilulco, donde juntando los principales los propuse el negocio de mis escripturas y los demandé me señalassen algunos principales hábiles, con quien examinasse y platicasse las escripturas que de Tepepulco traya escriptas» [31].

El padre Toral desempeñó el cargo de *prelado mayor* en la provincia del Santo Evangelio de 1557 a 1560, según la crónica de Mendieta [32]. Los *Anales de Tecamachalco* dan, en cambio, la fecha 5 de enero de 1558 para su elección y fechan a 6 de septiembre de 1561 el capítulo en que fue elegido el nuevo provincial [33]. Se equivocan, sin embargo —observa Nicolau d'Olwer— sobre el nombre de éste, porque en vez de Francisco de Bustamante dicen que salió elegido Luis Rodríguez: «... pero ellos mismos se corrigen al señalar luego la elección del padre Rodríguez en el capítulo de 17 de marzo de 1563» [34].

La cuestión es algo intrincada, por lo visto. Cuenta Mendieta que a fray Francisco de Bustamante: «... al segundo año le vino recado de España para que fuese comisario general, lo cual fue causa que acortase el capítulo, en el cual salió en su lugar por doceno provincial Fr. Luis Rodríguez...» [35], y añade en la sucinta biografía que de fray Francisco presenta: «Partió de acá para los reinos de España año de mil y quinien-

girse en *tigera*. CF añade *de esta Nueva España* inmediatamente después de *de estos naturales;* sustituye *recibiendo* con *rescebido* y *Culoacan o Tezcuco* con *Aculhuacan o Tezcucu*.

[31] *Ibid.*, pág. 134. El texto de CF inserta, después de fray Francisco Toral, *el cual me impuso esta carga*. Los subrayados son míos.

[32] Gerónimo de Mendieta: *Historia eclesiástica indiana*, obra escrita a fines del siglo xvi, México, Porrúa, 1971 (edición facsimilar de la publicada por J. García Icazbalceta en 1870), pág. 542.

[33] *Anales de Tecamachalco. Crónica local y colonial en idioma náhuatl*, en *Nueva colección de documentos para la historia de México*, 5 vols., publicados por J. García Icazbalceta, México, Francisco Díaz de León, 1886-1892, vol. V, 1892, págs. 273-74.

[34] L. Nicolau d'Olwer: *Fray Bernardino de Sahagún*, cit., pág. 55.

[35] G. de Mendieta, *op. cit.*, pág. 542.

tos y sesenta y uno y murió en el siguiente de mil y quinientos y sesenta y dos»[36].

Las fechas de Mendieta, aunque muy aproximativas, muestran cierta coherencia, la cual, sin embargo, podría ser fruto de ajustes aportados sucesivamente por el franciscano. Hay que tomar en cuenta, en efecto, lo que los religiosos mismos escribieron hacia 1570, con ocasión de la *Visita* de Juan de Ovando: «Los capítulos que se han celebrado en esta tierra por los frailes de San Francisco después que vinieron a ella, qué tantos hayan sido y en qué año y día se haya tenido cada uno de ellos, no se puede decir precisamente, porque los padres antiguos, nuestros antepasados, han vivido en tanta simplicidad y llaneza desde que los primeros llegaron a esta Nueva España hasta estos tiempos de ahora, que no solamente del tiempo de sus congregaciones no curaron de dejar memoria por escrito, pero ni aun de las grandes hazañas que en la batalla espiritual de la conversión destas gentes obraron, ni de los victoriosos triunfos que alcanzaron de nuestros enemigos los demonios...»[37] Así que, para desenmarañar en lo posible el asunto, no nos queda sino acudir a documentos de la época que nos permitan reducir al mínimo el margen de incertidumbre.

Una «Carta del Doctor Luis de Anguis a Felipe II», fechada en México, a 20 de febrero de 1561, nos informa que: «... me lo respondió así sobre lo de Calimaya fray Francisco de Toral, provincial de los franciscanos que al presente va electo de Yucatán»[38].

El Obispado de Yucatán fue erigido en 1561, a 19 de noviembre[39]. Sabemos que el padre Toral fue a España, y luego, ya consagrado: «... entró en su iglesia el 15 de agosto de 1562»[40].

Si, por una parte, el padre Toral había sido ya elevado al cargo de obispo en febrero de 1561, por otra consta que fray Francisco de Bustamante ya actuaba de comisario general el 20 de julio del mismo año. En una carta dirigida al rey con esta fecha, fray Jacinto de San Francisco

[36] *Ibid.*, pág. 702. Pero él mismo había dirigido una carta muy conocida, fechada en Toluca a 1 de enero de 1562, al propio padre Bustamante, quien, por tanto, se encontraba, por esta fecha, todavía en el convento de San Francisco de México. Cfr. *Cartas de religiosos de Nueva España. 1539-1594* (ya publicadas en la *Nueva colección de documentos para la historia de México*, cit., I, 1886), México, Chávez Hayhoe, 1941, págs. 1-29.

[37] «Copia y relación de la orden que se tiene en celebrar los capítulos provinciales de esta provincia del Santo Evangelio que es de la orden de San Francisco en la Nueva España; y de los capítulos que se han celebrado, y de las actas que en ellos se han ordenado, las cuales se guardan so las penas en ellas contenidas, de cuya ejecución tienen cargo los provinciales, porque éste es su principal oficio», en *Códice franciscano. Siglo XVI* (ya publicado en la *Nueva colección de documentos para la historia de México*, cit., II, 1889), México, Chávez Hayhoe, 1941, págs. 123-150; el pasaje cit. a la pág. 130. Conjeturaba don Joaquín que a redactar el informe solicitado por el visitador hubiese sido, quizás, el propio Mendieta (cfr. pág. X de su introducción).

[38] Cfr. *Documentos inéditos del siglo XVI para la historia de México*, colegidos y anotados por Mariano Cuevas, México, Porrúa, 1975 (1.ª ed., 1914), pág. 255.

[39] Cfr. S. Méndez Arceo: «Documentos inéditos que ilustran los orígenes de los Obispados Carolense (1519), Tierra Florida (1520) y Yucatán (1161)», *Revista de historia de América*, 9, 1940, páginas 31-61.

[40] *Códice franciscano. Siglo XVI*, cit., Introducción por J. García Icazbalceta, pág. XXI.

recomienda a Felipe II oiga a fray Alonso Maldonado de Buendía, quien lleva su carta y: «... va a esos reinos con santo celo y por mandado de nuestro Padre Comisario General Fr. Francisco de Bustamante, para dar noticia a V. M., etc.»[41]

¿Entre qué fechas, pues, podemos colocar el segundo período en que el padre Bustamante fue provincial, ya que sucedió a Toral y: «... no acabó su trienio, porque antes de la mitad le hicieron comisario general de las Indias»?[42] No satisfacen las fechas que da Mendieta, por demasiado aproximativas; y a los *Anales de Tecamachalco*, aparte la repetición del nombre de fray Luis Rodríguez como provincial elegido, es evidente que algo se les ha escapado. Veamos, sin embargo, qué conclusiones útiles podemos sacar nosotros de los datos reunidos.

Con toda probabilidad, fray Francisco Toral dejó su cargo de provincial al finalizar el año 1560. En efecto, de ser correcta la fecha de los *Anales de Tecamachalco* (5 de enero de 1558), concluiría su trienio en este año. No contradice esta conjetura la carta del doctor Anguis. Cabe destacar en este testimonio la distinción entre un tiempo presente (*va electo de Yucatán*, 20 de febrero de 1561) y un tiempo no precisado, pero seguramente anterior, en que *el provincial* le respondió *sobre lo de Calimaya*.

Le sucedió al padre Toral fray Francisco de Bustamante; a partir de cuándo, no sabemos, pero es cierto que ya por julio de 1561 este padre desempeñaba el cargo de comisario general.

Se puede así concluir, con suficiente fundamento, que fray Bernardino se trasladó a Tlatelolco a fines de 1560, después de trabajar dos años en Tepepulco. Corroboran esta conclusión las dos y únicas fechas que se encuentran en los llamados «Primeros memoriales»: ambas son de 1560, y una, con mayor exactitud, añade: miércoles 25 de septiembre[43].

El paréntesis de Tlatelolco y el largo proceso de revisión en México, hasta la redacción limpia

En Tlatelolco, prosigue Sahagún, con otra docena de *principales muy hábiles en su lengua y en las cosas de sus antiguallas*, y:

> «... con quatro o cinco colegiales (todos trilingües) *por espacio de un año y algo más*, encerrados en el colegio, se emendó, declaró y añadió

[41] Cfr. *Códice franciscano. Siglo XVI*, cit., pág. 226.

[42] «Copia y relación, etc.», cit., pág. 131. No parece de todos modos que Bustamante haya permanecido en su cargo más de un año, como lo deja entender Mendieta.

[43] *Códices Matritenses*, Ms. del Real Palacio, fol. 289. La otra referencia al año de 1560 se encuentra en el fol. 283.

> todo lo que de Tepepulco truxe escripto, y todo se tornó a escrivir de nuevo de ruyn letra, porque se escrivió con mucha priesa» [44].

Durante todo 1561, pues, Sahagún y sus colaboradores *enmiendan, declaran* y *añaden* cosas a los papeles de Tepepulco, volviendo a escribirlos de nuevo; y en Tlatelolco la *Historia* recibe su primera forma acabada. Es probable que de los materiales redactados en Tepepulco sólo una parte, los que contenían ilustraciones, se conservara (sólo es una hipótesis).

En el conocido estudio de Jiménez Moreno, que tanta y merecida influencia ha ejercido en las investigaciones sobre los manuscritos de Sahagún, se nota a propósito de la redacción de Tlatelolco un salto improviso e incomprensible en la sucesión de las fechas, que ha generado —creo yo— más de un malentendido. En la nota 79, después de expuestos los motivos que le inducen a fechar el manuscrito en cuestión entre 1561 y 1562, y después de citar el mismo pasaje que acabo de citar yo, inexplicablemente concluye vinculando lo escrito *de ruin letra* a un improbable *segundo MS de Tlatelolco de 1564-65* [45]. Volvemos al prólogo de Sahagún y comprenderemos qué puede haber pasado:

> «Aviendo hecho lo dicho en el Tlatelulco, vine a morar a Sant Francisco de México con todas mis escripturas, donde *por espacio de tres años* pasé y repasé a mis solas todas mis escripturas, y las torné a emendar y dividilas por libros, en doze libros, y cada libro por capítulos, y algunos libros por capítulos y parraphos» [46].

Evidentemente, los tres años del convento de San Francisco de México se interpusieron en la reflexión de don Wigberto y ocasionaron este salto de fechas [47].

Fray Bernardino tuvo que dejar Tlatelolco a comienzos de 1562 [48], puesto que el *Libro de entradas y profesiones de novicios* marca su pre-

---

[44] L. Oliger, *op. cit.*, págs. 134-135. El subrayado es mío.

[45] Cfr. W. Jiménez Moreno: *Fray Bernardino de Sahagún y su obra* (separata de su introducción a la edición de la *Historia*, preparada por Ramírez Cabañas), México, Pedro Robredo, 1938, página 67.

[46] L. Oliger, *op. cit.*, pág. 135. El subrayado es mío.

[47] La diferencia entre 1564-65 y 1561-62 es exactamente de tres años. Errores como éste, casi un *saut du même au même*, muy posibles en el trabajo filológico, pueden a veces ocasionar serias divagaciones hermenéuticas. Es el caso, por ejemplo, de algunas páginas escritas por Nicolau d'Olwer (*op. cit.*, págs. 67-71) a propósito del ataque dirigido por Sahagún contra un religioso que había confundido el *xiuhpohualli*, o cuenta del año, con el *tonalpohualli*, o cuenta del destino (apéndice al libro IV). Quizá interpretando incorrectamente algunas consideraciones desarrolladas por García Icazbalceta, quien creyó identificar en aquel religioso a Motolinía, atribuyó a la confutación de Sahagún la fecha de 1566, cuando en CF (y, por otra parte, también en las ediciones de la *Historia*) aparece muy claramente la referencia a *este año de 1576*. Las conjeturas de Nicolau d'Olwer acerca de las relaciones entre fray Bernardino y fray Toribio, centradas en el arco de tiempo que va de 1564 a 1566, resultan así totalmente inoportunos.

[48] Quizá cuando el viaje a España de fray Francisco de Bustamante, aunque los dos hechos pueden no estar relacionados entre sí.

sencia en el convento de San Francisco de México ya a mediados de febrero de este año [49].

La incorrecta prolongación del período de Tlatelolco (de 1561 a 1565), mantenida en los estudios posteriores, ha embrollado bastante el problema de la identificación de los manuscritos pertenecientes a los *Códices matritenses.* Antes de decir nada sobre este problema conviene reanudar el testimonio de Sahagún:

> «Después desto, siendo provincial el padre fray Miguel Navarro y guardián del convento de México el padre fray Diego de Mendoça, con su favor se sacaron en blanco de buena letra todos los doze libros, y se emendó y sacó en blanco la postilla y los cantares, y se hizo un arte de la lengua mexicana con un vocabulario apéndiz, y los mexicanos emendaron y añadieron muchas cosas a los doze libros, quando se yva sacando en blanco» [50].

Acerca del tiempo en que gobernó la provincia del Santo Evangelio el padre Navarro concuerdan la crónica de Mendieta (de 1567 a 1570) y los *Anales de Tecamachalco* (de 17 de enero de 1567 a 27 de enero de 1570). Sabemos, además, porque el mismo fray Bernardino lo declara, que los *doze libros (y la postilla y los cantares)* se acabaron de poner en limpio en 1569 [51]. Tenemos, pues, el cuadro completo de las distintas fases de elaboración del texto mexicano de la *Historia,* que convendrá resumir en una tabla sinóptica.

TABLA DE LAS FASES DE ELABORACION DEL TEXTO MEXICANO

i) Tepepulco, 1559-60 ...	Prácticamente durante los años 1559 y 1560 *(cerca de dos años),* Sahagún recogió en Tepepulco sus «Primeros Memoriales», dictando también la *Postilla* y los *Cantares* [52].

---

[49] Cfr. A. J. O. ANDERSON: «Sahagún in His Times», en *Sixteenth-Century México. The Work of Sahagún,* edited by M. E. Edmonson, Albuquerque, University of New Mexico Press, 1974, páginas 21-24. Esta publicación contiene las actas del único significativo simposio internacional hasta hoy dedicado a nuestro autor, bajo forma de seminario de estudios organizado por The School of American Research en Santa Fe, en noviembre de 1972.

[50] L. OLIGER, *op. cit.,* pág. 135.

[51] «Estos / doze libros con el arte y vocabulario appéndiz se acabaron de sacar / en blanco este año de mill y quinientos y sesenta y nueve. Aún / no se an podido romançar ni poner las escolias según la traça de la / obra», CF, libro I, prólogo, fol. 1*v.*: 13-17.

[52] Los que Sahagún llama *Cantares* o *Cánticos* en su *Historia* son seguramente los que más tarde se publicarían bajo el título de *Psalmodia christiana y sermonario de los sanctos del año, en lengua mexicana (...), ordenada en cantares o psalmos para que canten los indios en los areitos que hazen en las iglesias,* México, Pedro Ocharte, 1583. Fue ésta la única obra que de nuestro autor se imprimió en su tiempo.

La identificación de la *Postilla* es, en cambio, cuestión muy peliaguda. Se ha asimilado al *Evangeliarium, Epistolarium et Lectionarium Aztecum sive Mexicanum ex Antiquo Codice Mexicano nuper reperto, de promptum cum Praefatione, Interpretatione, Adnotationibus, Glossario,* publicado por Bernardino Biondelli (Milán, Bernardoni, 1858). García Icazbalceta creyó, por el contrario, que debiera coincidir con un manuscrito hoy conservado en la Newberry Library de Chicago (1486 de la Ayer Collection) bajo el título de *Doctrina Cristiana en Mexicano.* Alfredo Barrera Vázquez demos-

ii) Tlatelolco, 1561 .... En 1561 y hasta comienzos de 1562 *(por espacio de un año y algo más)*, junto con sus colegiales, *emendó* y *declaró*, estando en Tlatelolco, los tex-

---

tró, sin embargo, que este Ms. era el de la *Declaración de las tres virtudes teologales,* título bajo el cual fray Bernardino había disfrazado, para impedir que de ellas también se hiciese cartón, sus veintiséis *Additiones de esta Postilla* (cfr. W. Jiménez Moreno, *op. cit.*, «Apéndice a las notas. Nota bibliográfica sobre la *Doctrina Cristiana en Mexicano,* por A. Barrera Vázquez», págs. 74-76). Dentro del mismo Ms. de las *Additiones,* descubrió Barrera Vázquez parte al menos del *Apéndiz de esta Postilla,* que, como reza el prólogo del Ms., *se puso este mismo año de 1579.*

De 1559-60 pues, cuando primeramente se dictó, la *Postilla* se puso en limpio, junto con las demás obras, entre 1567-69, pero la consideró últimamente su autor sólo en 1579, una vez añadidas las veintiséis *Additiones* y el *Apêndiz,* que constaba de: «... siete Collationes en lengua mexicana, en las cuales se contienen muchos secretos de las costumbres de estos naturales, y también muchos secretos y primores de esta lengua mexicana» (del prólogo puesto al frente del susodicho manuscrito).

Aclarado lo que respecta a las *Additiones* y el *Apêndiz,* sigue quedando sin reconocimiento alguno la propia *Postilla.* En mi opinión no puede ser ésta la misma cosa que los *Evangelios y Epístolas,* sino, como se ha observado (García Icazbalceta, Biondelli), un conjunto de notas y comentarios *sobre* aquellos textos sagrados. Concluyendo una nota *Al prudente lector,* antepuesta al texto de los *Colloquios,* de los que más abajo daré noticia, Sahagún informaba que la *Postilla* debía originariamente integrar aquella misma obra, y decía: «El quarto libro de este volumen avía de ser una declaración o postilla de todas las epístolas y evangelios de las dominicas de todo el año —que es la predicación que hasta agora se a usado— muy apropidas en lengua y materias a la capacidad de los indios, la qual se está limando y será otro volumen por sí, porque este no sea muy grande» (esto escribía en 1564). La *Postilla* es, por tanto, una *declaración* de los *Evangelios y Epístolas,* y no una traducción de los mismos. Debía de servir para extender y profundizar la predicación *basada en* la lectura de las Escrituras traducidas. Además, se han estudiado tan poco los textos misionales de fray Bernardino, que la atribución a él de traducciones de *Evangelios y Epístolas* tiene que ser cuidadosamente comprobada.

Chavero («Sahagún», en *México a través de los siglos,* 5 vols., México, Editorial Cumbre, 1974: I, pág. xxxv; artículo por primera vez publicado en el *Boletín de la Sociedad de Geografía y Estadística de la República Mexicana,* VI, 1877) poseyó un Ms. de *Evangelios y Epístolas de las dominicas,* de un total de 74 hojas escritas en mexicano. Reconoció en todas ellas, salvo en la del índice, la letra de Sahagún. Hoy no sabemos dónde se encuentra este manuscrito.

Otro que posee la Biblioteca Nacional de México (Ms. 1492) fue cotejado por Roberto Moreno con la obra publicada por Biondelli. Pudo así averiguar que, con ligeras variantes, los textos se correspondían (cfr. R. Moreno: «Guía de las obras en lenguas indígenas existentes en la Biblioteca Nacional», *Boletín de la B. N.*, XVII, 1-2, 1966, pág. 67). Sin embargo, acerca de la atribución a Sahagún del Ms. que se llevó Beltrami (y que luego publicó Biondelli) haría falta quizá algún suplemento de investigaciones.

Llama la atención que fray Bernardino no hable nunca, a pesar de las numerosas noticias por él proporcionadas en torno a sus obras, de *Evangelios y Epístolas,* sino, más bien y siempre, de la *Postilla.* Además, si pensamos que:

— el Ms. de la Biblioteca Nacional de México lleva una nota en náhuatl firmada por Juan Valera, diciendo que el libro se terminó en marzo, *15 de 1561* (fecha en que fray Bernardino tenía que estar muy ocupado en Tlatelolco, puesto que la redacción allí ejecutada resultó *de ruin letra* a causa de que se hizo *con mucha priesa*);
— seguramente corrían muchas copias de dichos *Evangelios y Epístolas* en lengua indígena, como resulta de muchos documentos redactados entre 1576 y 1579, relacionados con la prohibición de traducir en lenguas vernáculas las Escrituras (cfr. L. Nicola d'Olwer, *op. cit.*, cap. VII, y F. Fernández del Castillo: *Libros y libreros del siglo XVI,* México, A.G.N., 1914, *passim*);
— en los informes proporcionados por los franciscanos a petición del visitador del Consejo de Indias, Juan de Ovando, hacia 1570, se nos dice que fray Alonso de Molina: «... ha trabajado muchos años en traducir en la dicha lengua [mexicana] algunos libros que son muy necesarios para la erudición de cualquiera nación cristiana, como son las Epístolas y Evangelios que se cantan en la iglesia por todo el año, el libro de *Comptentu Mundi,* las Horas de Nuestra Señora, con sus oraciones y devociones, y otros tratados provechosos, los cuales tiene limados y puestos en toda perfección para imprimirlos, y no se ha hecho ni hace por falta de favor, especialmente, según el mismo fray Alonso dice, de parte del Sr. Arzobispo...» («El orden que los religiosos tienen en enseñar a los indios la doctrina, y otras cosas de policía cristiana», en *Códice franciscano. Siglo XVI,* cit., págs. 55-74: el pasaje arriba copiado a las págs. 60-61);
— existe una cierta y descuidada complementariedad entre las obras de Molina y las de Sahagún, de quien también se habla en el mismo lugar del informe apenas mencionado;
— en la Ayer Collection, por último, existe un grueso Ms. (1467) de *Evangelios y Epístolas,* atribuido a fray Alonso de Molina;

tos de Tepepulco, *añadiendo* cosas en ellos y volviendo a escribirlos de nuevo[53].

iii) México, 1562-64 .... A comienzos de 1562 se trasladó fray Bernardino al convento de San Francisco de México, y hasta todo 1564 *(por espacio de tres años) pasó y repasó a sus solas* todo lo que tenía escrito, dividiendo la obra en doce libros (y éstos en capítulos, y algunos en capítulos y párrafos), y emendándola nuevamente[54].

---

tenemos, creo, bastantes indicios para reconsiderar con interés un interrogante que, tímidamente avanzado por W. Jiménez Moreno, ha sido dejado en suspenso hasta hoy: «Llámame poderosamente la atención —escribía don Wigberto en 1938— que el lenguaje que en el *Evangeliario* hallamos, parezca más semejante al de Molina que al que en sus obras usó Sahagún, y si no fuera porque el nombre de éste —según Beltrami— puede leerse aún en la pasta del manuscrito, y porque los bibliógrafos —unánimes y seguros— se lo atribuyen, sospecharía que anduvo en él la mano de Molina, quien también tradujo al náhuatl los evangelios y epístolas» *(op. cit.*, pág. 14).

De todos modos, el primer caso por hacer es reunir todos los manuscritos de *Evangelios y Epístolas* que se conservan (otro, atribuido a Oroz, se encuentra en el British Museum), ampliar las noticias que tenemos acerca de los posibles autores (sabemos, por ejemplo, que también fray Arnaldo Bassacio, con fray Fernardino, profesor en el Colegio de Santa Cruz de Tlatelolco, los tradujo) y comparar todos los testimonios cuidadosamente.

Si la *Postilla* debe considerarse obra distinta de los propios *Evangelios y Epístolas,* entonces dos conclusiones alternativas tenemos que sacar necesariamente: *i)* o no hemos hecho los esfuerzos que se exigen para reconocerla en alguno de los manuscritos que poseemos; *ii)* o se recogió al tiempo de la prohibición a la que he aludido y fue destruida.

Personalmente sigo confiando en que no se haya «consumido en cartón» como ocurrió con muchas otras obras, manuscritas e impresas (y traducciones de *Evangelios y Epístolas* especialmente), que fueron desgraciadamente objeto del «celo verdaderamente abrasador» de fray Francisco de la Rosa Figueroa (cfr. la noticia de J. F. Ramírez, citada por García Icazbalceta, *op. cit.*, pág. 326).

[53] Es probable que fuera éste el último lapso de tiempo —antes de 1567— en que tuvo fray Bernardino la posibilidad de dedicarse por completo, junto con sus colaboradores, a las fuentes documentales de su *Historia.* Quizá la «mucha priesa» se debió a la conciencia de que ya se había agotado el tiempo de que podía disponer libremente, gracias al favor del padre Toral, y se aproximaban nuevos destinos para él, debido a los cambios que se estaban dando en el gobierno de la provincia franciscana. De hecho, Sahagún pudo volver a trabajar con toda comodidad a su obra estando de provincial el padre Navarro, quien siempre asintió a los móviles de su empresa y le ofreció su ayuda (merece la pena anotar el escaso relieve dado por Sahagún al padre Navarro en sus prólogos, como si se tratara de persona que evidentemente compartía sus mismos ideales).

[54] Aunque estando en México, no dejó por esto fray Bernardino de supervisar el trabajo de sus colaboradores indios en el Colegio de Tlatelolco y mantener con ellos estrechos contactos. Así lo confirman sus prólogos al *Sermonario* y a los *Colloquios.* «Compusiéronse el año de 1540; anse comenzado a corregir y añadir este año de 1563, en este mes de julio infraoctava Visitationis», escribe de sus *Sermones de domínicas y de santos en lengua mexicana, no traducidos de sermonario alguno, sino compuestos nuevamente a la medida de la capacidad de los indios, breves en materia y en lenguaje congruo, venusto y llano, fácil de entender para todos los que le oyeren, altos y baxos, principales y macegales, hombres y mujeres* (copio de García Icazbalceta, *op. cit.*, pág. 335). Este manuscrito también ha ido a parar en la Ayer Collection (n. 1485).

Los *Colloquios y doctrina christiana con que los doze frailes de San Francisco enbiados por el papa Adriano sesto y por el emperador Carlos quinto convertieron a los indios de la Nueva España, en lengua mexicana y española,* estuvieron —por su parte—: «... en papeles y memorias hasta este año de mil quinientos y sesenta y cuatro, porque antes no uvo oportunidad de ponerse en orden ni convertirse en lengua mexicana bien congrua y limada, la qual se bolvió y limó en este Colegio de Santa Cruz de Tlatilulco este sobredicho año, con los colegiales más hábiles y entendidos en lengua mexicana y en la lengua latina, que hasta agora se an en el dicho colegio criado. De los quales uno se llama Antonio Valeriano, vezino de Azcapuçalco, otro Alonso Vegerano, vezino de Quauhtitlan, otro Martín Jacobita, vezino de este Tlatilulco, y Andrés Leonardo, también de Tlatilulco. Limóse asimismo con quatro viejos muy prácticos, entendidos ansí en su lengua, como en todas sus antigüedades» (copio del texto preparado por W. Lehmann: *Sterbende Götter und christliche Heilbotschaft. Wechselreden indianischer Vornehmer und spanischer Glaubensapostel in Mexico 1524,* spanischer und mexikanischer Text mit deutscher Übersetzung, Stuttgart, W. Kohlhammer Verlag, 1949, pág. 52; publicó por primera vez esta obra J. M.ª Poú y Martí, con el título de: «El libro perdido de las pláticas o coloquios de los doce primeros misioneros de México», en *Miscellanea Francesco Ehrle,* Roma, III, 1924, págs. 281-333; del texto náhuatl ha sido publicada hace poco también una versión en inglés., por J. Klor de Alva: «The Aztec-Spanish Dialogues of 1524», *Alcheringa: Ethnopoetics,* IV, 2, 1980, págs. 56-193). Informa Sahagún, en el mismo prólogo ahora citado, que: «Va este tratado distincto en dos libros: el primero tiene treinta capítulos que contienen todas las pláticas, confabulaciones y sermones que uvo entre los doze religiosos y los

iv) México, 1567-69 .... En fin, y siempre estando en el conventó de San Francisco de México, durante los años 1567-69 pudo poner en limpio los doce libros, la *Postilla* y los *Cantares*, y añadir un *arte de la lengua mexicana con su vocabulario apéndiz* [55].

En una importante advertencia «Al sincero lector» que sigue al prólogo general, y en que fray Bernardino prácticamente expone los criterios científicos de su labor, se describe de la siguiente manera el manuscrito de 1567-69 [56]:

> «Van estos doze libros de tal manera traçados que / cada plana lleva tres colunas: la primera de lengua española; la segunda, la lengua mexicana; la tercera, la declaración de los voca / blos mexicanos, señalados con sus cifras en ambas partes. Lo de la len / gua mexicana se a acabado de sacar en blanco todos doze libros. Lo de / la lengua española y las escolias no está hecho por no aver podido / más, por falta de ayuda y de favor. Si se me diese la ayuda nece / ssaria, en un año o poco más se acabaría todo...»

Con base en esta descripción del autor y en la que don José Fernando Ramírez dio del códice mexicano de la Real Academia de la Historia [57], consideró García Icazbalceta que este último nos conservaba libros en-

principales y señores y sátrapas de los ídolos, hasta que se rindieron a la fe de nuestro señor Jesu Cristo, y pidieron con gran instancia ser baptizados. El segundo libro trata del cathecismo, que es la doctrina christiana; contiene veinte y un capítulos, en los quales se pone el cathecismo y doctrina christiana con que todos los adultos que se quieren baptizar han de ser primeramente instruídos».

El manuscrito encontrado en el Archivo Secreto Vaticano (Armadio I, filza 91, fols. 26r-41v) sólo conserva los capítulos I-XIII del primer libro, en lengua mexicana y española (del cap. XIV queda una amplia parte del texto náhuatl y pocas líneas del español). Nada conocemos de la *Doctrina christiana*.

Sigue luego explicando Sahagún que un tercer libro planeado había de ser una crónica de la evangelización, de la cual había sido protagonista y testigo *hasta este año de 1564*. Del asunto, pero, se había encargado otro religioso, Motolinía, y —añade fray Bernardino— *por eso la dexo yo de escrevir*.

El cuarto libro, que *será otro volumen por sí, porque éste no sea muy grande*, era la *Postilla*.

Los tres libros que en total, efectivamente, Sahagún redactó confluyeron, por tanto, en dos tomos. Al parecer, Vetancurt los vio reunidos en uno solo: «[Hizo]... una Postila de los evangelios y epístolas —dice de nuestro autor—, de lenguaje muy propio y elegante, donde he aprendido muy elegantes períodos: está en este tomo la noticia de la venida de los primeros padres, y todas las pláticas y demandas y respuestas que tuvieron con los sátrapas y sacerdotes fingidos de los ídolos acerca de los misterios de la fe, en castellano y mexicano, en dos libros, que el uno tiene treinta capítulos y el otro veinte y uno» (A. de Vetancurt: *Teatro mexicano. Descripción breve de los sucessos exemplares de la Nueva España*, 4 vols., Madrid, Porrúa Turanzas, 1961; IV, *Menologio franciscano*, pág. 364).

[55] Sabemos por el prólogo de la segunda versión del libro de la conquista, del que más adelante se dará noticia, que volvió a trabajar sobre este *Arte* en 1585. Sin embargo, no conocemos nada hoy de él.

[56] No cabe duda de que Sahagún hizo redactar dicha advertencia una vez acabado el manuscrito, en 1569. Transcribo de CB, libro I, fol. 3r: 27-34.

[57] «Con la rara excepción de que se hablará en su lugar, el volumen está escrito en lengua mexicana. Su aspecto manifiesta que originalmente fue una copia limpia, aunque de varias letras, convertida después en borrador.» J. F. Ramírez: *Noticias críticas, históricas y bibliográficas de la «Historia universal de las cosas de la Nueva España»*, manuscrito agregado al códice mexicano de la biblioteca de la Real Academia de la Historia, fols. 7v-8r. Apareció con el título de «Códices mexicanos de fray Bernardino de Sahagún», en *Boletín de la Real Academia de la Historia*, VI, 1885, págs. 85-124, y se reimprimió más tarde en *Anales del Museo Nacional* (México), 2.ª época, I, 1903, págs. 1-34.

teros (X y XI) del manuscrito de 1567-69 [58]. Jiménez Moreno sostuvo, en vez, que los textos de los códices de Madrid, con la única excepción de los «Primeros memoriales», pertenecían a la redacción de Tlatelolco [59]. Siguiéndole, afirmaban Cline y Nicolau d'Olwer que el manuscrito en náhuatl, acabado en 1569, debía de considerarse perdido [60]. Por mi parte, yo tengo la sospecha de que las conclusiones de don Joaquín tampoco en este caso eran equivocadas. Pero no quiero arriesgar ninguna hipótesis antes de terminar el atento examen de todos los manuscritos conservados. Examen éste indispensable para proceder a la edición crítica de la *Historia,* sobre cuyos criterios me detendré más adelante.

El texto romance

El texto de Sahagún que hasta aquí seguimos, después de recordar todos los indígenas *gramáticos colegiales* que intervinieron en la decenal elaboración de los testimonios colegidos [61], acaba con la siguiente anotación:

> «Más se gastaron de mil pesos en tomines, en tinta y papel y con los escrivanos, y si todo el trabajo que en ello se ha puesto se uviera de pagar, no bastarán diez mil pesos, y aún resta mucho por hazer para acabarse. Esto se escrivió a 20 de mayo de 1570» [62].

Este mismo pasaje reduce Sahagún a lo esencial en el sucesivo texto del prólogo al libro II *(CF),* en que la narración de los acontecimientos se extiende hasta 1576, cuando este segundo texto fue muy probablemente redactado. A éste y a la segunda parte del que, por conveniencia, he llamado prólogo «general» (libro I) haré referencia de aquí en adelante.

---

[58] J. García Icazbalceta, *op. cit.*, págs. 359-60.
[59] W. Jiménez Moreno, *op. cit.*, pág. 37.
[60] H. F. Cline-L. Nicolau d'Olwer, *op. cit.*, pág. 193.
[61] Menciona a Antonio Valeriano, Alonso Vegerano, Martín Jacobita (los tres ya recordados en el prólogo de los *Colloquios:* cfr. nota 54), Pedro de San Buenaventura y, en calidad de escribientes, a Diego de Grado, Bonifacio Maximiliano y Mateo Severino. Se ha destacado la generosidad de fray Bernardino en dar publicidad a los nombres de sus colaboradores. Pero, a mi modo de ver, no es cuestión de virtudes: Sahagún tenía la necesidad de afianzar la documentación recogida; los nombres de sus colaboradores indios, los «colegiales trilingües», constituían una garantía de la autenticidad del contenido de sus obras. De esta manera, tan elocuente, comienza el prólogo del II libro: «Todos los escriptores trabaxan de autorizar sus escripturas lo mejor que pueden: unos con testigos / fidedignos, otros con otros escriptores que ante de ellos an escripto, los testimonios de los qua/ les son avidos por ciertos, otros con testimonio de la sagrada escriptura. A mí me an faltado/ todos estos fundamentos, para autorizarlo, sino poner aquí la relación de la diligencia que/ hize para saber la verdad...» (fol. 55*v*: 1-6).
[62] L. Oliger, *op. cit.*, pág. 135. Nótese aquel *aún resta mucho por hacer para acabarse,* que demuestra cómo Sahagún no consideraba concluida su obra con el solo texto náhuatl.

Los primeros libros en castellano y los años de forzada 'inactividad'

Cuenta fray Bernardino que una vez lista la redacción limpia en lengua mexicana de que arriba tratamos pidió al padre comisario fray Francisco de Ribera (casi seguramente a fines de 1569) que la sometiese al examen de algunos religiosos, *para que aquellos dixessen lo que les parecía de ellas en el capítulo que estava propinquo* [63]. Los padres interpelados opinaron *que eran escrituras de mucha estima y que devían ser favorescidas,* pero algunos definidores objetaron que no era conforme al hábito gastar dinero en escribientes, así que al final se mandó a nuestro autor, quien *era mayor de setenta años y por temblor de la mano no puede escrevir nada,* prosiguiese a solas su obra.

Fue en este período, durante 1570, cuando Sahagún escribió un *Sumario de todos los libros, y de todos los capítulos de cada libro, y los prólogos, donde en brevedad se dezía todo lo que se contenía en los libros* [64], y el *Breve compendio,* cuyo «Prólogo del segundo libro» he utilizado hasta pocas líneas más arriba.

Del *Breve compendio* no dice palabra fray Bernardino en el prólogo al libro segundo de *CF.* Del *Sumario* —hoy perdido— dice que lo llevaron a España fray Miguel Navarro y fray Gerónimo de Mendieta. No creo yo que este *Sumario* contuviese más de lo que el mismo Sahagún indica. Su eventual hallazgo sería importante sólo en cuanto nos permitiría cotejar los textos de los prólogos que nos conserva *CF* con redacciones anteriores, exactamente como se hizo aquí con el del libro II.

Ya vimos que este último lleva la fecha 20 de mayo de 1570. Sería en torno a estos días cuando Sahagún dispuso el *Sumario* llevado a España por los padres Navarro y Mendieta un mes más tarde [65]. El *Breve compendio* en su conjunto lleva en vez la fecha 25 de diciembre de 1570 [66]. Lo que induce al padre Oliger a observar justamente: «Quo praeciso tempore et quo medio Sahagún hoc Summarium seu Compendium duorum priorum librorum Summo Pontifici mandaverit ignoramus, certum vero est illud ante medium annum 1571 Romam pervenire vix

[63] CF, libro II, prólogo, fol. 56*r*: 12-14.

[64] *Ibíd.*, líneas 25-27.

[65] La fecha en que fray Miguel Navarro y fray Gerónimo de Mendieta fueron a España resulta de los *Anales de Tecamachalco.* Se deduce así muy claramente que las «primeras partes» de los prólogos considerados (libros I y II) se escribieron antes de esta fecha.

[66] «De esta ciudad de México, a veinte y cinco de diziembre de mil y quinientos y setenta años./ El más ínfimo hijo de vuestra santidad/ fray Bernardino de Sahagún» (L. OLIGER, *op. cit.*, página 174).

Antes de la fecha en letras hay en el manuscrito otra en cifras, tachada, que se puede, sin embargo, entender muy claramente: *1567.* *¿En qué estaba parada la mente del copiante cuando puso* erróneamente esta fecha? Es muy probable que pensara en el tiempo en que se ejecutó el texto indígena de que se acababa de extractar el *Breve Compendio.* Es asimismo importante subrayar aquí que la mano que redactó este último escribió también el texto del libro I de los —infelizmente en mi opinión— llamados «Memoriales en Español». Estos, que contienen los libros I y V (y que Paso y Troncoso publicó en el t. VII de su edición facsimilar), se escribieron, por tanto, a partir de aquel mismo 1570.

potuisse, dum Summarium Michaeli Navarro commissum certe circa mensem octobrem a. 1570 in Hispaniam pervenit» [67], subrayando de este modo que en Europa se tuvo noticia de la obra de Sahagún en primer lugar y sobre todo a través del *Sumario* que llegó al Consejo de Indias.

Elegido nuevo provincial, en 1570, fray Alonso de Escalona, nos informa Sahagún que éste le requisó sus libros y luego los esparció por toda la provincia. Se supone generalmente que se tratara de una nueva lección de humildad impuesta a fray Bernardino. Y bien pudo ser, aunque ni él lo dice explícitamente, ni Mendieta, reseñando su vida y la de fray Alonso, menciona el episodio.

Sahagún lamenta, en el prólogo al libro II, que:

> «Estuviéronse las escrituras sin hazer nada en ellas / más de cinco años» [68].

Y en el prólogo general, allá donde también se nota una reanudación del texto escrito en 1569, igualmente dice:

> «No sé lo que se podía hazer en el año de setenta que se sigue. Pues / desde el dicho año hasta casi el fin de este año de 1574 no se pudo más en / tender en esta obra, por el gran disfavor que hubo de parte de los que la de / bieron de favorecer» [69].

En realidad, como acabamos de averiguar (cf. nota 66), fray Bernardino siguió atendiendo a la redacción de los textos castellanos durante todo el año de 1570 y hasta entrado el de 1571, a juzgar por lo que se lee en el capítulo V del libro VIII: «... hállase que desde la destruición de Tulla hasta este año de mill y quinientos y setenta y uno...» [70]. No ocurriría, pues, sino durante 1571 la mencionada requisición de los manuscritos de Sahagún.

En el lugar precedentemente citado se encuentra una fecha en cifras que yo he leído: *1574*. Es de muy difícil inteligencia y ha ocasionado más de un apuro a los críticos. *MT* lee *1575*, pero la forma gráfica de la última cifra es completamente diferente de la segunda, la que comúnmente se emplea a lo largo de todo *CF* para significar «5». Al contrario, una forma muy parecida a aquélla se encuentra, y muchas veces,

---

[67] L. OLIGER, *op. cit.*, pág. 24. En nota añade: «In dedicatione ad Pium V facta, auctor loquitur quidem de *mensajero oportuno y cierto*, sed ignoramus quis fuerit».

[68] CF, libro II, prólogo, fol. 56*r*: 22-23.

[69] *Ibid.*, libro I, prólogo, fol. 1*v*: 17-20. La misma «falta de favor», de que Sahagún aquí (y en la advertencia *Al sincero lector,* anteriormente mencionada) habla, denuncia también —contemporáneamente y en idénticos términos— el documento franciscano que cité a propósito de la obra de fray Alonso de Molina (cfr. nota 52).

[70] Cobra, por tanto, particular significado aquel *acabarse de traduzir en romance* que se encuentra en el prólogo del libro II, poco después del pasaje precedentemente citado: «En este tiempo, ninguna cosa se hizo en ellos [los libros], ni uvo qui/ en favorecise para acabarse de traduzir en romance...» (fol. 56*r*: 36-37). Evidentemente una parte de los libros ya se había traducido.

en *MT* para designar «4». He pasado en reseña distintos repertorios de signos numerales en tratados de paleografía, y pude comprobar que, aunque aquel grafo pudiera representar también un «5», mucho más probablemente quiere decir «4». Si se considera, además, que Sahagún volvió en poder de sus libros *un año poco más o menos* [71] después del regreso a México de fray Miguel Navarro, ocurrido a finales de 1573 [72], los «cinco años» de forzosa inactividad a que hace alusión Sahagún (aunque de modo un poco impreciso, como vimos, quizá al fin de subrayar —con todo derecho— las adversidades que le tocó encarar), bien podrían haberse vencido en los últimos meses de 1574. En todo caso podemos excluir con seguridad que aquel numeral peregrino represente un «9», como creyó Cline, quien se vio de este modo obligado a duplicar los manuscritos bilingües, contra toda evidencia [73].

Aun disponiendo nuevamente de su obra, Sahagún no pudo hacer mucho en ella:

> «... hasta que el padre co / missario general fray Rodrigo de Sequera vino a estas partes y los vio [los libros] y se / contentó mucho de ellos, y mandó al dicho autor que los traduxese en roman / ce, y proveyó de todo lo necessario para que se escriviesen de nuevo, la lengua / mexicana en una coluna y el romance en la otra, para los embiar a España...» [74].

El manuscrito bilingüe

Llegamos, pues, al momento culminante en la composición de la *Historia:* el bienio 1576-77, en que Sahagún pudo al fin completar su obra. No corresponde del todo esta redacción a los propósitos de nuestro autor, puesto que faltan en ella *las escolias,* es decir, *la declaración de los voca/blos mexicanos, señalados con sus cifras en ambas partes* [75], y los apéndices, o sea el *arte* y el *vocabulario,* pero constituye indiscutiblemente el texto más acabado que de su *Historia* fray Bernardino pudo legarnos.

El padre Sequera llegó a México, según los *Anales de Tecamachalco,* el 4 de septiembre de 1575, con otros 33 religiosos. Poco después, probablemente a comienzos de 1576, Sahagún pudo, con su favor y concreta

[71] CF, libro II, prólogo, fol. *56r*: 35.

[72] En calidad de comisario general, el padre Navarro dispuso que le fueran devueltos a fray Bernardino sus manuscritos. La fecha de su regreso la dan los *Anales de Tecamachalco.*

[73] Cfr. H. F. Cline-L. Nicolau d'Olwer, *op. cit.* Supuso una doble redacción: una entre los años 1576-77, que llamó «Manuscrito Enríquez» y que declaró perdida; otra que reconoció como «Manuscrito Sequera», es decir, CF, entre los años 1578-79; años en que —por las razones que veremos— es a todas luces imposible que fray Bernardino siguiera atendiendo a su *Historia.* No alegó ninguna prueba, ningún documento que pudiera apoyar tesis semejante, fundada únicamente en la dudosa lectura de aquella fecha.

[74] CF, libro II, prólogo, fol. *56r*: 37-41.

[75] *Ibid.*, libro I, *Al sincero lector*, fol. *3r*: 29-31.

ayuda, reanudar su obra interrumpida. Empleó en ultimarla, si se toman en consideración los meses que duró la terrible epidemia de 1576, exactamente el tiempo que había previsto [76]. Las fechas, pocas, que se encuentran en *CF*, casi todas son de 1576. Una sola vez aparece la referencia a 1577: al final del libro VI, el último, creo yo, que «romanzó»:

> «Fue traduzido en lengua española por el dicho padre fray Bernardino de Sahagún, después de treinta años que escrivió en la lengua mexicana, este año de mill y quinientos y setenta y siete» [77].

En su ya citada carta a Felipe II de 26 de marzo de 1578 (sobre que más adelante habrá de volver), recuerda Sahagún que:

> «... cuando la cédula vino, ya el dicho [fray Rodrigo de Sequera] las tenía [las obras] en su poder».

La famosa y, para el conocimiento de la América indígena, infausta cédula con que Felipe II ordenó al virrey Martín Enríquez el secuestro de los libros de Sahagún y prohibió que se siguiera escribiendo obras: «... que toquen a supersticiones y manera de vivir que estos indios tenían, en ninguna lengua, porque así conviene al servicio de Dios nuestro señor y nuestro» [78], tuvo que llegar a México casi en otoño de 1577 (la expidió el rey a 22 de abril de este año). Nos ayuda a fijarlo una carta de Pedro Moya de Contreras a su soberano, fechada 28 de octubre, en que el arzobispo se compromete a intervenir para que se envíe pronto la obra solicitada [79]. Así que, con base en estos datos, podemos argüir que el manuscrito bilingüe debió de terminarse con toda probabilidad en el verano de 1577.

La enajenación de la «Historia»

El lector encontrará en los estudios de García Icazbalceta y Nicolau d'Olwer todos los documentos que informan sobre este asunto. Yo aquí solamente extractaré aquellos pasajes que resultan útiles para reconstruir el probable camino que siguieron los manuscritos de Sahagún.

Los actores de esta muy conocida historia son, como ya se pudo entrever: el rey Felipe II, el virrey Martín Enríquez, el arzobispo Moya de Contreras y, por supuesto, nuestro autor. Dejemos aparte el preámbulo, constituido por los trámites que hizo el arzobispo para promover, es decir, apoyar con su autoridad la redacción a que ya estaba atendiendo

---

[76] «Si se me diese la ayuda nece / ssaria, en un año o poco más, se acabaría todo...», escribía en 1569 (en la misma nota atriba citada, *Al sincero lector*, fol. 3r: 33-34.

[77] *Ibid.*, libro VI, fol. 215v.

[78] La cédula se puede leer en *Códice franciscano. Siglo XVI*, cit., apéndice I, págs. 249-50.

[79] Cfr. L. Nicolau d'Olwer, *op. cit.*, pág. 97.

fray Bernardino con el favor del padre Sequera [80]. Entramos, pues, directamente en el nudo dramático del evento: la expedición de la cédula, a que se hizo alusión. Exigía esta cédula la entrega inmediata de todos los libros de Sahagún, *sin que de ellos quede original ni traslado alguno.* Reforzaba poco después su requerimiento Felipe II, dando noticia de su orden al arzobispo (carta de 13 de mayo de 1577 [81], quien le contestaba, como ya vimos, a 28 de octubre del mismo año. Aquí termina el primer acto de esta historia.

Empieza el segundo el 26 de marzo de 1578, con el ingenuo, conmovedor, indefenso ofrecimiento de fray Bernardino a su rey:

> «El virrey D. Martín Enríquez tuvo una cédula de V.M., por la cual se mandaba que unas obras que yo he escrito, en lengua mexicana y española, con brevedad se enviasen a V.M., lo cual me dijo el Visorrey y también el Arzobispo de esta ciudad; todas las cuales obras acabé de sacar en limpio este año pasado, y las dí a Fr. Rodrigo de Sequera, Comisario General de nuestra orden de S. Francisco, para que si él se fuese las llevase a V.M., y si no, que las enviase, porque cuando la cédula vino, ya el dicho las tenía en su poder. *Tengo entendido que el Visorrey y Comisario enviarán a V.M. estas obras que están repartidas en doce libros en cuatro volúmenes, en esta flota, si no los enviaron en el navío de aviso que poco ha salió;* y si no los envían, suplico a V.M. humildemente sea servido de mandar que sea avisado, para que se torne a trasladar de nuevo, y no se pierda esta coyuntura, y queden en olvido las cosas memorables de este Nuevo Mundo» [82].

Me he detenido bastante sobre este documento porque encierra una abundante y decisiva información sobre los sucesos que aquí nos ocupan. Casi contemporáneamente a fray Bernardino, a 30 de marzo de 1578, le escribía al rey también el arzobispo, contando que Sahagún le había referido haber *dado* [la obra] *con todos sus papeles originales al Visorrey, en lengua castellana y mexicana, y ciertos traslados que había sacado* [83], Supuso Nicolau d'Olwer que Moya de Contreras mintiera de acuerdo con el virrey, para salvar algo de la obra del franciscano; pero más bien se puede conjeturar que fuera este último el que le decía al arzobispo la verdad que se le antojaba [84]. Que fray Bernardino anduviese

---

[80] Cfr. carta del 28 de marzo de 1576 a Felipe II. La publicó Nicolau d'Olwer (págs. 91-92). Acerca del papel del arzobispo en relación con el jugado por el comisario general de los franciscanos, véase G. BAUDOT: «Fray Rodrigo de Sequera, etc.», cit.

[81] Cfr. A. M. CARREÑO: *Un desconocido cedulario del siglo XVI, perteneciente a la catedral metropolitana de México,* México, Editorial Victoria, 1944, citado por Nicolau d'Olwer.

[82] Publicó esta carta, casi integralmente, J. GARCÍA ICAZBALCETA, *op. cit.*, pág. 348. Subrayado mío.

[83] Cfr. J. GARCÍA ICAZBALCETA, *op. cit.*, pág. 347.

[84] No corrían relaciones tan tranquilas entre el arzobispo y los religiosos, como claramente lo atestiguan muchos documentos, entre los cuales también el informe que he citado a propósito de fray Alonso de Molina (nota 52). Cfr., como ejemplo, la carta de Moya de Contreras al presidente del Consejo de Indias, de 1573 (*Códice franciscano. Siglo XVI*, cit., pág. 243), y el «Auto sobre el visitar el Sr. Arzobispo el Santo Sacramento», levantado por fray Pedro Oroz, a 14 de agosto de 1576 (*Cartas de religiosos de Nueva España*, cit., págs. 143-145).

muy desconfiado en aquella época no es de extrañar, e incluso el hecho de que entregara su obra al comisario general y protector suyo lo atestigua. Desdichadamente, confió en el rey, sin sospechar que el propio Felipe II había dispuesto por el secuestro de sus libros. Bien observaba García Icazbalceta que seguramente el virrey no le dijo a fray Bernardino toda la verdad al fin de evitarle un «desagrado».

El epílogo lo constituyen la ulterior cédula de 18 de septiembre de 1578, con que se mandaba secamente al virrey: «... tome lo que allá queda, traslados y originales, y lo envíe todo, sin que allá quede ningún traslado», y la lacónica comunicación del arzobispo, fechada 16 de diciembre de 1578: «La historia universal de las Indias que hizo Fr. Bernardino de Sahagún, franciscano, con los traslados y originales, fue en la flota pasada, según me dijo el autor, que habrá V. M. recibido» [85].

De las manos de Sahagún a las del gran duque de Toscana

¿Qué pasó con el códice bilingüe redactado en 1576-77? Una carta del conocido naturalista boloñés Ulisse Aldrovandi al gran duque de Toscana, citada por Galluzzi en el catálogo de las grandes exposiciones que, sobre la Florencia de los Médicis en la Europa del Quinientos, tuvieron lugar hace año y medio en la capital toscana [86], nos aclara a este propósito.

Le ruega Aldrovandi a Francisco I que bien quiera: «... arricchire et ornare queste mie composizioni con qualchuna figura de' peregrini [pájaros], e tra quelle che accennò al dottore Mercuriale che tiene in quel suo ricchissimo libro di Spagna.» La carta está fechada a 12 de octubre de 1579. No parece que haya otro «riquísimo libro de España» a que el insigne naturalista pudiera hacer referencia [87]. Y eso quiere decir que ya en 1579, con toda probabilidad en ocasión de las bodas públicas (ya que en secreto se habían casado un año antes) del gran duque con Bianca Capello [88], el manuscrito bilingüe apenas acabado se encontraba custodiado en la biblioteca palatina de Francisco I.

Es notorio el interés hacia las ciencias naturales de este señor, quien

[85] Cfr. J. García Icazbalceta, *op. cit.*, pág. 348. Precedió a la cédula del 18 de septiembre otra, fechada 5 de julio, solicitando también el envío de la obra. Lo que bien expresa la insistencia y el apremio del requerimiento.

[86] *Firenze e la Toscana dei Medici nell'Europa del Cinquecento: la corte, il mare, i mercanti; la rinascità della scienza; editoria e società; astrologia, magia e alchimia*, Firenze, Electa editrice-Centro di- Edizioni Alinari-Scala, 1980, pág. 214.

[87] Así opinan también la directora de la Biblioteca Medicea Laurenziana, doctora Morandini, y el subdirector, doctor Tesi, a quienes agradezco su amabilidad y sugerencias. Quiero aquí dar las gracias también a todos los bibliotecarios —y a las doctoras Melani y Bigliazzi en particular—, quienes me prestaron su más solícita colaboración.

[88] Cfr. R. Galluzzi: *Istoria del granducato di Toscana*, 9 tomos, Firenze, por Gaetano Cambiagi, 1781², IV, págs. 127 y 145-153. Los preparativos de las bodas empezaron en junio de 1579 y el 12 de octubre se celebraron con memorables fiestas y participación de la nobleza.

mucho favoreció la obra de Aldovandi. Los dos hombres cambiaban muy a menudo afectuosas cartas con que acompañaban figuras de animales y plantas. El naturalista boloñés le enviaba al gran duque sus descripciones científicas y éste no raramente proporcionaba a Aldrovandi incluso organismos vivos para sus estudios [89].

Por aquel tiempo se estaba gestando la guerra de conquista del reino de Portugal, y Francisco I de Toscana estaba ofreciendo a Felipe II una notable ayuda económica y militar. El hermano del gran duque, Pedro, se encontraba en España desde abril de 1578, donde al empezar las hostilidades sería nombrado por el rey «capitán general» de nueve mil armados italianos. En 250.000 escudos de oro se cifró la ayuda financiera de Francisco I, quien, por otra parte, desde hacía unos cuantos años —siguiendo en esto una acostumbrada política de su familia— le estaba proporcionando al rey de España hombres y medios militares.

Una vez conquistada Lisboa (agosto de 1580), Felipe II expresó su gratitud al gran duque de Toscana otorgándole la orden del Toisón de Oro.

Conociendo la afición que le tenía Francisco I a las ciencias naturales y a toda clase de curiosidades procedentes de mundos lejanos y desconocidos, no es entonces de extrañar que al pedirle éste, a mediados de abril de 1579, su aprobación para casarse con Bianca Capello, pensara Felipe II expresar su participación obsequiándole al gran duque aquel manuscrito que, en consecuencia del radical cambio de rumbo en la política indiana, estaba ya destinado al olvido [90].

Refuerza esta conjetura el arranque del primer folio de *CF* [91], en que iba seguramente, además del resumen del contenido del volumen I que antes he copiado, la *Carta dedicatoria*.

Dirigida a fray Rodrigo de Sequera, con tonos acongojados que resaltan una inequivocable denuncia del pertinaz desamparo sufrido, emocionalmente intensa, esta carta no dejaba en verdad de manera muy brillante a Felipe II, quien acababa de imposibilitar definitivamente a fray Bernardino su obra. No convenía a la dignidad del rey dejar esta carta en el códice, sobre todo en el momento de obsequiarlo al príncipe de una de las más renombradas cortes de Europa.

Si, por lo tanto, el manuscrito bilingüe llegó a Florencia —y de ma-

---

[89] Pude leer en la Biblioteca Universitaria de Bolonia unas cuantas de estas cartas, muy instructivas e incluso muy gustosas, que atestiguan el gran interés de los Médicis (ya que todos los señores de esta familia dieron impulso a las investigaciones científicas) por el estudio de la naturaleza, avivado, desde luego, por una pronunciada inclinación hacia todo lo que les sonaba exótico.

[90] Para una discusión de dicha política puede servirse el lector, para empezar, del último capítulo: «La confiscation des chroniques mexicaines et l'interdiction des travaux ethnographiques», de G. Baudot, *Utopie et histoire au Mexique*, cit. Añado un particular curioso: a 1 de agosto de 1577 se había concedido a Francisco I facultad de leer toda clase de libros prohibidos.

[91] En la reciente edición facsimilar casi no se nota, pero en el original está bien a la vista la tirita que ha quedado. Paso y Troncoso también reparó en esto (cfr. «Études sur le codex, etc.», citado).

nera tan directa—, esto quiere decir que en efecto el *Visorrey y Comisario* lo enviaron a España por la fecha que Sahagún señala en su carta, es decir, a fines de marzo-comienzos de abril de 1578.

El «Manuscrito tolosano»: un prudente y discreto traslado

De lo que acabamos de destacar se deduce necesariamente que la copia conservada por los franciscanos de Tolosa tuvo que sacarse entre el verano de 1577 y la primavera siguiente. Es posible que se empezara el traslado incluso antes de que estuviese acabado el manuscrito bilingüe. La decisión de redactar una copia suplementaria en castellano surgió probablemente a consecuencia de las medidas de interdicción antes mencionadas. Pudo hacerse por disposición del padre Sequera, hombre seguramente sensible a las exigencias de una cristianización más profunda y estable, a que la obra de Sahagún, muy admirada por él, intentaba responder. Por cierto, correspondía al deseo de muchos padres, desde hacía numerosos años empeñados al lado de fray Bernardino en la misma tarea, impedir que se quedaran los franciscanos totalmente despojados del fruto de tantos y tan largos esfuerzos.

Si no puede decirse con seguridad que al padre Sequera debamos la copia del texto castellano de *CF*, menos aún puede afirmarse que fuera él quien se la llevó a España. Se fue fray Rodrigo a fines de febrero de 1580 [92], pero acerca de los últimos tiempos de su vida en la península poco es lo que sabemos [93].

Aún más oscuros quedan los últimos años de fray Miguel Navarro, a quien se ha concedido, en mi opinión, una somera atención: su papel en estos sucesos podría revelarse mucho más importante de lo que hasta hoy se ha pensado. Procedía este padre —así como fray Gerónimo de Mendieta y otro fraile que desempeñó cargos de responsabilidad entre los franciscanos por los años considerados (1577-78), es decir, fray Domingo de Areizaga— de aquella provincia de Cantabria donde fue a para la copia en cuestión. Ya tuvimos la oportunidad de constatar la nada desatendible contribución ofrecida por fray Miguel Navarro al desarrollo de la *Historia:* primero cuando en calidad de provincial permitió a Sahagún sacar la copia limpia del texto mexicano (1567-69); luego, cuando junto con Mendieta se fue a España, recomendando la obra por medio del *Sumario* de 1570; por último, cuando, como comisario general, hizo que se le devolvieran a fray Bernardino sus libros (1573-74). ¿No podría haber sido este padre, pues, de quien dice García Icazbal-

[92] Cfr. *Anales de Tecamachalco*, cit., pág. 277.

[93] Véanse a este propósito los datos reunidos por G. Baudot en «Fray Rodrigo de Sequera, etcétera», cit.

ceta: «Conjeturo que fue a acabar sus días a España, porque aquí no se vuelve a hablar de él» [94], el que se llevó el apógrafo que fue a parar en el convento de Tolosa? Que en ningún lugar se mencione el manuscrito de que estamos tratando no puede extrañar a la luz de los acontecimientos precedentemente relatados, los cuales harían sin duda más cautelosos y reticentes a todos los misioneros, o por lo menos a todos los que juzgaban necesario predicar el evangelio en lenguas indígenas y tener, para esto, el conocimiento menos superficial posible de las culturas autóctonas. En esta perspectiva, el hecho de que Sahagún calle cualquier referencia a aquel traslado no puede ser buena razón para sostener que él ni lo vio ni supo de su existencia.

TABLA DE LAS FASES DE ELABORACION DEL TEXTO CASTELLANO

Conviene ahora resumir esquemáticamente las distintas fases de elaboración del texto romance, así como se hizo por las del náhuatl.

i) México, 1569-71 .... Terminado el texto mexicano, Sahagún empezó a redactar sistemáticamente su obra castellana. En un primer momento se dedicó a escribir un *Sumario* de todos los libros con sus relativos capítulos, encargado de informar sucinta pero cumplidamente sobre las materias tratadas, y los prólogos a los que encomendó la ilustración de su método de trabajo y de los fines de su investigación. Prólogos y sumario ya estaban listos por la primavera de 1570, cuando se los llevaron a España Mendieta y Navarro.

Inmediatamente después —se puede suponer— siguió fray Bernardino trabajando en la redacción castellana de los propios libros. Por la navidad de 1570 acabó el *Breve Compendio* destinado al papa, donde presentaba una selección de los libros I y II. Al mismo tiempo, con toda probabilidad, llevaba a cabo el texto integral del libro I. Vinieron a continuación quizá el libro V y otros de los que no es posible decir nada con certidumbre. Seguro es que en 1571 Sahagún trabajaba a la redacción castellana del libro VII.

Luego, se le quitaron sus libros y tuvo que suspender a la fuerza su obra.

ii) Tlatelolco, 1571-75 ... Es probablemente con el esparcimiento de los libros de la *Historia* por toda la provincia cuando fray Bernardino regresó a Tlatelolco. A partir de julio

[94] *Cartas de religiosos de Nueva España. 1539-1594*, cit., Introducción, pág. VI.

de 1572 se encuentra documentada su presencia en el Colegio de Santa Cruz [95], en cuya reforma —él mismo lo asienta [96]— participó.

A pesar de las nuevas responsabilidades que se le habían atribuido, Sahagún no dejó de preocuparse por constituir una literatura en lengua indígena que juzgaba indispensable para la evangelización. De 1574 son los *Exercicios Quotidianos en lengua mexicana* [97], un breve texto que descubrió a los indios y rehizo ex novo.

A fines del mismo año volvió en poder de sus libros gracias a la intervención del padre Navarro.

iii) Tlatelolco, 1576-77 ... Con la llegada de fray Rodrigo de Sequera pudo Sahagún reanudar su obra interrumpida. Enmendando otra vez el texto mexicano de 1569, dispuso la redacción del manuscrito bilingüe, en el que por fin se terminó también el texto romance. El libro VI se acabó de redactar en castellano en 1577 y fue probablemente el último de todos los libros de la *Historia*.

Aunque es el único en presentar completa en ambas lenguas toda la obra de fray Bernardino, al manuscrito que hoy conocemos con el nombre de *Códice florentino* le faltan, sin embargo, las *escolias* y los apéndices (el *Arte* y el *Vocabulario*) que el autor tenía originalmente previstos.

Faltan asimismo, o aparecen inacabadas, numerosas ilustraciones, particularmente en los dos últimos libros, es decir, en el vol. IV. Lo que sugiere cierta prisa en terminar el códice, puesta de manifiesto por la progresiva desaparición de los colores en las tiras dibujadas hasta que, en los postremos folios del libro XII, se disuelve el dibujo mismo, quedando espacios totalmente blancos.

El manuscrito bilingüe, los «traslados y originales» [98], salieron, pues, de México hacia España durante 1578. Por lo menos, no sirvieron de «papeles para especias», como, desconfiado, lo había predicho Mendieta [99]. Con algo se quedó, sin embargo, Sahagún, porque en los últimos

[95] Cfr. L. Nicolau d'Olwer, *op. cit.*, el cap. V.

[96] Véase su «Relación del autor digna de ser notada» en el cap. XXVII del libro X.

[97] Se conservan hoy en 43 folios manuscritos bajo el núm. 1484 de la Ayer Collection.

[98] Es importante subrayar que cuando hace alusión a los «originales», Sahagún se refiere sin duda a los textos nahuas, considerados como la documentación *original* de que depende su interpretación de la cultura indígena. Aparece, pues, evidente que estos originales son los códices que conservan las bibliotecas de Madrid (del Palacio Real y de la Real Academia de la Historia).

[99] En un pasaje muy citado de la sucinta biografía que de fray Bernardino trazó en su *Historia eclesiástica indiana* (pág. 663 de la edición citada). En otro lugar, también muy conocido y de parecido carácter, dice: «Sacólos de su poder por maña uno de los virreyes pasados para enviar a cierto cronista que le pedía con mucha instancia escrituras de cosas de indios, y tanto le aprovecharán para su propósito, como las coplas de Gaiferos» (pág. 551). El mismo enfado de Mendieta insistiendo en lo inútil que serían los libros de Sahagún en España, pone de relieve implícitamente el valor 'militante' que los frailes atribuían a aquellos textos.

tiempos de su vida siguió trabajando en el intento de recuperar, fragmento a fragmento, sus libros. Testimonio de este final y desesperado esfuerzo son, por ejemplo, los manuscritos de 1585: el *Calendario mexicano, latino y castellano*, el *Arte adivinatoria* y la nueva versión del libro «que trata de la conquista» [100].

En el capítulo XLII de ésta (el libro XII de *CF* sólo tiene 41 capítulos), volviendo brevemente a sus perdidas «escrituras», así se expresa fray Bernardino según el único testimonio de que hoy disponemos [101].

---

[100] Tanto el *Kalendario mexicano, latino y castellano* como el *Arte adivinatoria* se encuentran en el manuscrito núm. 1628 bis de la Biblioteca Nacional de México, fols. 96-112 y 116-142, respectivamente. F. del Paso y Troncoso hizo un estudio que, con el título de *Fragmentos del padre Sahagún (1585)*, se encuentra manuscrito en el Museo Nacional de Antropología e Historia de México, Archivo Histórico, col. *Papeles Sueltos*, 2.ª serie, leg. núm. 88, doc. 3, 36 págs. El *Kalendario* fue publicado por J. B. Iguíniz («Calendario mexicano atribuido a Fray Bernardino de Sahagún») en el *Boletín de la Biblioteca Nacional de México*, XII, 5, 1918, págs. 189-222; mientras del *Arte adivinatoria* solamente han aparecido el prólogo, la advertencia *Al lector* y el I capítulo, incluidos por García Icazbalceta en su *Bibliografía mexicana del siglo XVI*. Se ha ocupado recientemente de estos «fragmentos» G. Baudot, en «The Last Years of Fray Bernardino de Sahagún (1585-90): The Rescue of the Confiscated Work and the Seraphic Conflicts. New Unpublished Documents», en *Sixteenth-Century Mexico: the Work of Sahagún*, cit., págs. 165-187 (publicado luego en español en *Caravelle*, 23, 1974, págs. 23-45). Sin embargo, la interesante documentación reproducida por Baudot no constituye sino un primer paso. Tenemos todavía una visión confusa de los planes que impasible, a pesar de haber rebasado abundantemente los ochenta años, el nunca desalentado e incansable misionero seguía trazando para reconstruir su obra. En este cuadro hay que insertar la discusión acerca de lo que tenía que ser el *Vocabulario de tres lenguas*, o *Vocabulario trilingüe*: ¿otro *Calepino*, o sea, otra vez la *Historia universal?*, ¿o simplemente un repertorio léxico, quizá correspondiente al MS núm. 1478 de la Ayer Collection? Para abordar convenientemente la cuestión véase el planteamiento de J. García Icazbalceta (*op. cit.*, págs. 340-41 y 371).

Se ha repetido muchas veces que en el período de su dispersión por toda la provincia del Santo Evangelio, en que *fueron vistos de muchos religiosos y aprovados por muy preciosos y provechosos* (CF, libro II, prólogo, fol. 56r: 31-32), los libros de Sahagún fueron muy probablemente copiados. Sin embargo, nada seguro podemos afirmar al respecto. Lo cierto es que Sahagún tuvo a su alcance el libro XII (pero este libro y el VI, los dos ausentes de los *Códices Matritenses*, tuvieron, como se sabe, una génesis separada del resto de la obra), cuyo texto algunos tenían desde hacía mucho tiempo, según se desprende de lo que el mismo fray Bernardino declara en 1585: «Los que tienen este tratado en lengua mexicana, tan solamente sepan que están enmendadas muchas cosas en éste que va en tres columnas en cada plana». Las tres columnas vienen así descritas: «La primera es el lenguaje indiano así tosco como ellos lo pronunciaron. La segunda columna es enmienda de la primera, así en vocablos como en sentencias. La tercera columna está en romance, sacado según las enmiendas de la segunda columna» (ambos pasajes se pueden leer en J. García Icazbalceta, *op. cit.*, páginas 350-51).

[101] Desdichadamente, desde hace mucho tiempo se ha perdido toda huella de los testimonios manuscritos de la redacción de 1585, así que nos queda solamente la edición de C. M.ª de Bustamante, editor no propiamente cuidadoso y muy poco de fiar, por tanto. Lleva esta segunda versión del libro XII el título de *Relación de la Conquista de esta Nueva España como la contaron los soldados indios que se hallaron presentes. Convirtióse en lengua española llana e inteligible y bien enmendada, este año de 1585*, pero a su editor se le ocurrió publicarla bajo el rubro de *La Aparición de nuestra Señora de Guadalupe de México, comprobada con la refutación del argumento negativo que presenta D. Juan Bautista Muñoz, fundándose en el testimonio del P. Fr. Bernardino Sahagún; o sea historia original de este escritor que altera la publicada en 1829 en el equivocado concepto de ser la única y original de dicho autor*. (Publícala precediendo una disertación sobre la aparición guadalupana, y con notas sobre la conquista de México, [...], México, impreso por Ignacio Cumplido, 1840.)

Las diferencias entre la redacción de 1585 (publicada por Bustamante) y la anterior son notables, tanto que se nos hace muy a menudo casi increíble que ciertas enmiendas dependan del mismo autor. Además, hace falta recordar cómo los testimonios indirectos que de esta versión revisada nos han llegado —principalmente las citas de Torquemada— discrepan sensiblemente de la edición de Bustamante.

Estando así las cosas, no se puede sino sospechar interpolaciones de diversa índole y, por consiguiente, considerar altamente inseguro el texto hoy conocido.

J. García Icazbalceta (*op. cit.*, págs. 350-51 y 365) proporciona todas las noticias básicas sobre el asunto. El lector puede aprovechar además las aportaciones de L. Leal: «El libro XII de Sahagún», en *Historia mexicana*, V, 18, 1955, págs. 184-210; Idem: «El libro XII de Sahagún. Una rectificación», en *Historia mexicana*, V, 20, 1956, pág. 623, y H. F. Cline: «Notas sobre la histo-

«Llevólos después de esto el padre fray Rodrigo de Sequera, después que hizo su oficio de comisario en esta tierra, y nunca me ha escripto en qué pararon aquellos libros que llevó, en lengua castellana y mexicana, y muy historiados. Y no sé en cuyo poder están agora.»

Sobre este pasaje, esencialmente, apoya la suposición de que fray Rodrigo de Sequera se haya quedado con el manuscrito en dos columnas de 1576-77. Pero la única conclusión que parece lícito sacar de él es que Sahagún no fue informado acerca del paradero de sus libros, una vez que los hubo entregado —como se ha visto— al padre Sequera. En resumidas cuentas, decir que éste se los había llevado debe de considerarse, aquí, solamente una forma poco puntual de aludir a aquella entrega.

Hacia la edición crítica

Una cuestión previa: ¿unos códices anepigráficos?

A lo largo de tantos y tan expositivos prólogos, ni una sola vez fray Bernardino nombra a su obra «Historia», ni mucho menos «Historia general». Siempre hace referencia a *(mis) obras, (mis) escrituras, (mis) libros, los doce libros:* «... escreví —dice en el prólogo 'general' donde se encuentra la expresión más cercana a una denominación— *doce libros de las cosas divinas o por mejor dezir idolátricas y humanas y naturales de esta Nueva España»* [102]. Predicado quizá excesivamente descriptivo, pero que interpreta exactamente el contenido y la perspectiva ideológica de la obra, sin faltarle cierta gracia.

Es el arzobispo Moya de Contreras quien por primera vez —por lo menos en los documentos que yo he considerado— se refiere a una «(historia) general de todas las cosas de esta Nueva España» [103]. Mientras que, en la cédula real de 22 de abril de 1577, se lee: «Por algunas cartas que se nos han escripto de esas provincias habemos entendido que fray Bernardino de Sahagún de la orden de San Francisco ha compuesto una *Historia Universal de las cosas más señaladas de esa Nueva España»* [104]. Estas expresiones, por sí solas, parecen, sin embargo, corresponder más, antes que al título verdadero, a la necesidad de nombrar la obra que tienen los que de ella discuten.

Paso y Troncoso, dándose cuenta seguramente de lo que acabo de señalar, se planteó el problema del título y, resultando acéfalo *CF* (un

ria de la conquista de Sahagún», en *Historia y sociedad en el mundo de habla española. Homenaje a José Miranda,* México, El Colegio de México, 1970, págs. 121-139, la panorámica más al día sobre la cuestión.

[102] CF, libro I, prólogo, fol. 1r: 30-31.

[103] Cfr. L. Nicolau d'Olwer, *op. cit.*, pág. 92.

[104] Cfr. *Códice franciscano. Siglo XVI,* cit., pág. 249.

signo arqueado, dispuesto verticalmente en la tirita que del primer folio queda, parece componer una C mayúscula, probable inicial de «Carta dedicatoria»), acudió a *MT*, cuyo título aceptó como original. Así reza: *Historia universal de las cosas de la Nueva Spaña en doze libros y quatro volúmenes en lengua española. Compuesta y copillada por el muy reverendo padre fray Bernardino de Sahagún de la orden de los frailes menores de observancia.* Pero la mano que escribió este título es la misma que redactó la citada nota en que se declara apógrafo el manuscrito. Así que, si bien los segmentos que quedan del epígrafe originalmente escrito por el copista le corresponden exactamente, no basta a disipar las dudas (además, siempre del epígrafe de un traslado se trataría).

Nos ayuda en dar solución final a este problema el libro I de los llamados «Memoriales en español», con toda probabilidad escrito en 1570 —como ya se ha observado—, cuyo título, aunque coincide en lo fundamental con el que lleva *MT*, aparece más completo y esencial a la vez y, por la fecha en que fue redactado, programático: *Historia universal de las cosas de la Nueva España, repartida en doze libros, en lengua mexicana y española, fecha por el muy reverendo padre fray Bernardino de Sahagún, fraile de San Francisco, de observancia* [105].

Las distintas redacciones y el problema crítico

El reconocimiento de las distintas fases de composición de los textos que integran la *Historia universal*, realizado nuevamente en estas páginas, coligiendo sobre todo datos proporcionados por los escritos exordiales y datos extratextuales, por un lado, permite organizar mejor, según la consiguiente distribución cronológica, el examen de la obra de Sahagún; por otro, se ofrece como plan de hipótesis que exige, a este mismo —y ya inaplazable— examen, junto con la eventual confirmación, una segura y consistente integración.

Todavía numerosas y demasiado importantes cuestiones quedan abiertas. He tenido aquí la ocasión de destacar, por ejemplo, cómo seguimos teniendo una visión insuficientemente clara de los *Códices matritenses* [106]; en efecto, no podemos todavía decir con certeza a cuál de las tres elaboraciones sucesivas pertenecen los manuscritos que los integran (con la única excepción de los llamados «Primeros memoriales», que se remontan seguramente a la etapa inicial de Tepepulco).

Nos falta, en general, un conocimiento adecuado de las modalidades que observó Sahagún, pasando de una redacción a otra. Parece darse

[105] Cfr. la citada edición en facsímil de Paso y Troncoso, vol. VII, 1906, pág. 401

[106] Y esto a pesar de valiosos estudios y trabajos de paleografía y traducción como son los de Seler, Garibay, León-Portilla y López Austin.

por consabido, a veces, que fray Bernardino guardara en buen orden y por separado las distintas redacciones de sus libros. Pero ¿cuánto efectivamente conservó cada vez de lo que tenía anteriormente escrito? Puede que apartara algunos manuscritos por tratar materias luego omitidas; puede que otros, demasiado corregidos y enmendados, los tirara por ilegibles una vez sacada una nueva copia; puede, en fin, que otros los insertara y entremezclara en la redacción siguiente. Lo cierto es que Sahagún nunca dejó de repasar sus «escrituras», a veces añadiendo algo nuevo en ellas, hasta el final, cuando dirigió la preparación del manuscrito bilingüe en base a la copia limpia (mexicana) de 1569.

Bien se entiende que a estos problemas, como a los demás que en los pasados años se han puesto de relieve, y entre los que se pueden destacar:

- i) calidad y confiabilidad de la documentación reunida por Sahagún: valoración de la procedencia geográfica, social y cronológica de sus fuentes y tipología de las mismas;
- ii) participación de los alumnos indígenas en las distintas redacciones: ayudantes en los trabajos de investigación y/o puros escribientes;
- iii) utilización e interpretación de los textos nahuas por parte de Sahagún y, por consiguiente, relación entre éstos y el texto castellano;
- iv) valor de las fuentes icónicas en relación con las orales y, por lo tanto, incidencia de la transcodificación,

sólo se podrá contestar satisfactoriamente una vez comparadas todas las redacciones existentes de los mismos textos, y éstos con otros que tengan por lo menos una vaga relación de parentesco, sin dejar fuera de tan cuidadoso cotejo cualquier testimonio indirecto que pueda encontrarse [107].

Se ha afirmado que: «No one manuscript can claim to be the definitive version of Sahagún's masterpice» [108], pero ya no puede subsistir ninguna duda de que *CF* es el texto —si se me permite el oxímoron— «más definitivo» y concluso de la obra de fray Bernardino. En estas pá-

---

[107] Análogas exigencias ha sostenido M. LEÓN-PORTILLA («The Problematics of Sahagún: Certains Topics Needing Investigation», en *Sixteenth-Century Mexico. The Work of Sahagún*, cit., págs. 235-255) durante la reunión de Santa Fe, donde, sin embargo, se ha manifestado cierta tendencia a considerar por separado los problemas del texto indígena y los del texto castellano. Acerca de la procedencia social de los informantes de Sahagún ha avanzado una interesante hipótesis A. LÓPEZ AUSTIN en «The Research Method of Fray Bernardino de Sahagún: The Questionnaires» (*Sixteenth-Century Mexico. The Work of Sahagún*, cit., págs. 111-149). La importancia dada a Yacatecuhtli, a los viajes y a las fiestas de los comerciantes organizados, que se observa en el libro I, haría suponer que algunos por lo menos hubieran pertenecido a este gremio.

[108] M. S. EDMONSON: «Introduction» to *Sexteenth-Century Mexico. The Work of Sahagún*, cit., página 9.

ginas se ha recorrido un largo y dificultoso proceso compositivo que culmina exacta e indiscutiblemente con el manuscrito bilingüe de 1576-1577. Con esto no se quiere decir que tenga que menguarse el valor de las anteriores redacciones. En cuanto a las posteriores, aunque deban considerarse dentro de la crítica textual, cabe observar que con el secuestro de la *Historia universal* se interrumpió irremediablemente el proceso compositivo antes aludido. Los cambios profundos que se dieron durante aquellos años en la vida religiosa y eclesiástica, y el definitivo consolidarse de un sistema colonial centrado en un proyecto de intransigente castellanización, determinaron una insanable fractura entre el cuerpo general de la obra de Sahagún y sus últimos escritos, expresión de las mismas aspiraciones, pero modificadas por nuevas necesidades históricas.

Antes de hundirse por siglos, el texto castellano del precioso manuscrito bilingüe fue prudentemente trasladado. Hizo el trabajo un copista hábil y solícito que puso su empeño para quitarle al original sus asperezas y volverlo más fluido. Fueron, como se ha dicho, ulteriores traslados de este traslado los que hace siglo y medio se publicaron, dando a conocer la obra a todo el mundo. Ahora, al revelarse *codex descriptus,* sufre *MT* una inevitable pérdida de interés. Sin embargo, siendo prácticamente contemporáneo a *CF*, sus lecciones resultarán imprescindibles cada vez que se haga dificultosa la interpretación de este último. Aparte de que, por lo que atañe a la carta dedicatoria y a la declaración del contenido del volumen I, seguirá manteniendo el valor de original.

Una obra indivisible

Mucho se ha discutido acerca de si debe de considerarse Sahagún autor también de la parte indígena de su obra [109]. Digámoslo de una vez: ésta es un conjunto inseparable de textos nahuas y castellanos. Así la concibió fray Bernardino desde sus comienzos y, por esto, no la consideró terminada cuando, en 1569, logró sacar en limpio toda su documentación en náhuatl. Es inimaginable que pensara recoger tan importante cantidad de textos, sin luego ofrecer a los misioneros que vendrían (para quienes especialmente se había trazado la obra) una llave de su interpretación, que permitiera servirse de ellos en la tarea evangelizadora.

Bien dijo, pues, Garibay cuando sostuvo que: «... las dos obras son como piedra de toque una de otra» [110]. Pero es que las «dos obras» son en realidad una sola, y el porqué nos lo explica el mismo Sahagún:

[109] Cfr. ROBERTSON: «The Sixteenth Century Mexican Encyclopedia of Fray Bernardino de Sahagún», *Cuadernos de Historia Mundial,* IX, 3, 1966, pág. 625, n. 26, y el artículo apenas citado de M. LEÓN-PORTILLA, pág. 245.

[110] En el «Proemio general» de su ya citada edición de la *Historia* (I, pág. 12).

«Cuando esta obra se començo, començose a dezir de los que lo supieron que / se hacía un calepino. Y aún hasta agora no cesan muchos de me pregun / tar que en qué términos anda el calepino. Ciertamente fuera harto pro / vechoso hazer una obra tan útil para los que quieren deprender esta / lengua mexicana, como Ambrosio Calepino la hizo para los que quieren / deprender la lengua latina, y la significación de sus vocablos. Pero ci / ertamente no a avido oportunidad, porque Calepino sacó los vocablos / las significaciones de ellos, y sus equivocationes y methaphoras, de la / lectión de los poetas y oradores, y de los otros authores de la lengua la / tina, autorizando todo lo que dize con los dichos de los authores, el qual fun / damento me a faltado a mí por no aver letras, ni escriptura, entre esta / gente. Y ansí me fue imposible hazer calepino. Pero eché los fundamen / tos para quien quisiere, con facilidad lo pueda hazer» [111].

Emergen con toda claridad, pienso, de este pasaje, las funciones explícitas e implícitas que desempeñan la *documentación* indígena y su interpretación castellana, recíprocamente, apretándolas en una sola y firme textura. Muestras representativas, muy cuidadosamente seleccionadas, para el aprendizaje de la lengua, los textos nahuas abren paso a cualquier investigación sobre el universo indígena; pero, al mismo tiempo, constituyen la *autoridad* que hacía falta al texto castellano. Este, por su parte, si tiene su autonomía en cuanto obra historiográfica y etnográfica, también se propone, simultáneamente, como guía, auxilio a la interpretación y al uso de los textos nahuas.

Estas razones nos introducen en una cuestión importantísima y totalmente desatendida: me refiero al problema de una clasificación que podríamos decir genérica de los textos indígenas. Se trata de la distinción más general, y la primera por hacer.

La literatura en lenguas indígenas que la magnífica labor de los misioneros nos ha proporcionado consta de dos tipos fundamentales de textos. Un grupo lo integran los textos que se compilaron a fin de *conocer* las culturas autóctonas y *reconstruir* su organización interna, individuando los elementos portantes de sus sistemas, todo esto desde luego con particular atención al sistema ideológico —o «idolatría», por decirlo a la manera de Sahagún—. Propongo denominar los textos con esta orientación: textos de *input*, o *entrada*, textos que por sí mismos permiten la descripción de las culturas indígenas y que los misioneros reconocieron como *instituyentes* con respecto a ellas.

Aparecerá claro, entonces, que la mayoría de los que integran la *Historia universal* son de este tipo.

Otro grupo fundamental lo constituyen los textos redactados a fines de evangelización: textos que, aprovechando el modelo de los anteriores,

[111] CF, libro I, *Al sincero lector*, fol. 3r: 9-21.

introducen informaciones, correcciones y adaptaciones ajustadas a otro sistema de valores. Son los instrumentos básicos, superestructurales desde luego, del proceso de aculturación. Propongo llamar los textos así orientados: textos de *output*, o *salida*.

Podremos decir así que la *Psalmodia christiana*, los «cantares» o «cánticos» que encontramos repetidamente mencionados en los prólogos de los dos primeros libros, obra escrita no tanto *al margen* de la investigación etnográfica, sino *derivada* de ella, pertenece a este tipo de textos.

Creo que no se le escapará a nadie la importancia que puede tener la distinción propuesta, a fines de una correcta exégesis. Confundir las dos orientaciones apuntadas puede llevar a muy serios equívocos. Es lo que en parte ha ocurrido, en mi opinión, con los *Coloquios*, cuya sustancial calidad de texto para la evangelización no siempre se ha percibido claramente.

«*Restitutio textus ut restitutio textus historiae*»

Por todas las razones que se acaban de reseñar en los precedentes párrafos, ninguna edición de la *Historia universal* podrá decirse *crítica* sin presentar juntos, y con todas sus variantes ordenadamente dispuestas en un aparato diacrónico (o genético, si se prefiere), el texto mexicano y el texto castellano. El códice de Florencia constituye la base de esta operación, por no ser «el mejor», sino en cuanto resultado final o último de un proceso compositivo homogéneo. Vuelvo a decir que esto no le quita interés a ninguna otra redacción. Al contrario: las variantes, por ejemplo, del texto de 1585 del libro IV se presentan desde ahora, precisamente en razón de su mayor distancia al cuerpo general de la obra, como dotadas de una superior carga semántica. Por lo que concierne a la redacción mexicana ofrecida por los *Códices matritenses*, juzgada por Paso y Troncoso «mejor» de la que contiene el de Florencia, me limitaré a decir por el momento que alguna razón habrá tenido Sahagún por volver sobre ella y que esta razón se podrá evaluar plenamente sólo después de analizados los retoques aportados por el autor.

Después de tantas y —por cierto— necesarias y ahora utilísimas paleografías y traducciones a lo largo de todo el *corpus* de la obra de fray Bernardino, lo que finalmente hace falta es un estudio *intensivo*, vertical, estratigráfico, que logre dar cuenta, línea tras línea, del entero proceso compositivo.

En esta dirección sería conveniente que, para dar junto con todas las variantes de autor las demás acostumbradas anotaciones críticas, los estudiosos interesados colaboraran en un plan concertado de ediciones

parciales. Si es cierto que durante tantos años hizo fray Bernardino un verdadero trabajo en equipo, con mayor razón podemos hoy compartir nosotros las tareas, muy gravosas sin duda, que nos ha legado. Porque no se trata tan sólo de publicar sus textos, sino también —no se olvide— de proseguir, aunque con diferentes fines, su estudio de la cultura indígena, realizando ahora incluso lo que él no pudo (piénsese en el vocabulario, por ejemplo) por falta de medios o tiempo, a pesar de los noventa industriosos años de su vida [112].

MAGDA MARCHETTI

Via Ferrarese, 157
BOLONIA (Italia)

[112] Cuando ya terminado el presente trabajo, ha aparecido el rico *Introductory Volume (Introductions, Sahagún's Prologues and Interpolations, General Bibliography, General Indices,* Salt Lake City, University of Utah Press, junio de 1982) dispuesto por Dibble y Anderson a complemento de su ya citada traducción en inglés del texto náhuatl del códice de Florencia. Siento mucho no haber podido utilizar esta obra, aunque, por lo que concierne las tesis desarrolladas en las anteriores páginas, eso no hubiera implicado ninguna variación de relieve.

L I L A

Pobre tía Lila con su vestido blanco, tan alta, tan soltera. Un vestido en el que trabajaron todas las costureras de las sierras para plisarlo y darle esa forma de campana ondulante que tenía todas las tardes tía Lila cuando nos llamaba a rezar. Chicos, dejen ya esa pelota; a lavarse las manos, a frotarse las rodillas, a lavarse la nariz que vamos a rezar. Un vestido que de tan plisado que era, ella podía levantarlo o moverlo para cualquier lado sin que se le vieran las rodillas: nunca se acababan los pliegues, ni siquiera cuando tomaba las puntillas del ruedo y alzaba el vestido con sus brazos para ser un pavo real, o juntándolos encima de la cabeza, cerrándose allá arriba las dos puntas para ser escarapela. O puro remolino si bailaba, el vestido se abría y giraba como el remolino donde se abogó el tío Jacinto. Y qué manera de tener encajes y bordados el vestido de tía Lila. Hilos de todos los colores formando dos grandes mariposas en el pecho, repetidas en las mangas cerradas en los puños con tiritas amarillas, todo encerrando a tía Lila en una gran blancura.

Chicos, hoy nos vamos a Cosquín a visitar al tío Emilio. Y a portarse bien, no llevar las hondas, no matar palomitas de la virgen, no entrampar jilgueros. Portarse bien con el tío Emilio que es tan bueno y les dará leche de cabra, pan con chicharrón y miel de sus panales. Cuidado, chicos; a portarse bien, a ser juiciosos en la casa del tío Emilio tan bueno tan hermoso. Nada de cazar pájaros y clavarles agujas, ustedes pueden quedar ciegos en cualquier momento si hacen eso. Miren al tío Emilio que es tan bueno y nunca mató pájaros ni los dejó ciegos. Por eso lo mejor es portarse bien, ir a juntar berro peperina piquillín para el tío Emilio, y a no olvidarse de pedirle la bendición. ¿Y no podemos llevar la pelota? No, *eso no, dice la tía Lila, porque entonces juegan y gritan demasiado, los gritos poner nervioso al tío Emilio y además espantan sus abejas.*

Que Dios los bendiga mis queridos, dice tío Emilio tocándonos la cabeza. Y ahora vengan a ver mis flores, mis panales, mis cabritos, mis melones, mis jaulas con Siete Colores, mis canteros de margaritas y coronas de novia. No, *gracias tío Emilio, queremos ir a jugar a la canchita. Bueno hijos, vayan con Dios; pero no se junten con los negros,*

no se peleen ni se insulten. No, tío Emilio, porque Dios está en todas partes y nos está mirando y desde allí ha de venir a juzgar a los vivos y a los muertos.

Desde la canchita hacemos señas a los negritos del ranchería, que vienen como moscas. Che, ¿no tienen pelota ustedes? Podríamos jugar un partidito, Qué van a tener pelota ellos. Pero hacen señas con los ojos para que miremos el suelo. Y ahí vemos un montón de sapos que han salido del arroyo a buscar bichos, déle saltar por la canchita.

Lo lindo de esto es que la pelota ayuda a gambetear, se gambetea sola. Linda pelota saltarina para los buenos tiros de voleo. Lo malo es cuando hay que cambiar de sapo. A veces te cortan en pleno avance diciendo che, esa pelota ya no vale, ahora la pelota es ésta. Entonces discutimos mucho, griterío, chicos, qué están haciendo en la canchita por amor de Dios, llega la voz de tía Lila.

Carozo y Titilo han formado dos bandos. Yo en el arco de Carozo, Beto en el de Titilo. Y hay cuatro negritos para cada bando. Y un montón de sapos. que en cierto modo también son jugadores, alternadamente; ellos, cuando no son pelota, van saltando por la canchita como si jugaran; uno que sube y otro que baja, siempre saltos, desde el arroyo hasta la casa de tío Emilio, hasta sus canteros de coronas de novia, todo es un latir de sapos.

En eso hay un pase alto de Titilo. Un negrito viene a la carrera con intención de cabecear, pero justo a tiempo recuerda la calidad de la pelota y entonces la para con el pecho, no la deja llegar al suelo, juega bárbaro el negrito; la frena en la rodilla, la bailotea con la izquierda y tira con la derecha a media altura y muy violento. Yo estoy bien colocado y embolso sin problemas. Pero ahí nomás la suelto, la tiro para atrás por encima del travesaño, está helada esta pelota, córner gritan varios. Automáticamente voy atrás del arco a buscarla, cuando llega la voz de Titilo diciendo que la deje, ya no sirve. Y allá del córner con las patas abiertas viene girando el otro sapo, la guata le blanquea cuando pasa frente al arco, peligro para mí, he salido a destiempo, cuando Carozo salva la situación sacando de voleo, un tiro bárbaro que toma de sorpresa al otro arquero, que ni ve la pelota cuando pasa alta junto al poste casi en el ángulo y se estrella no sé dónde. Ya estamos uno a cero, nos abrazamos con el Carozo y los negritos.

Chicos, no se ensucien, dice tía Lila debajo de la magnolia. Y dentro de un rato vengan que vamos a rezar todos juntos por el tío Jacinto que está muerto pobrecito.

Nosotros no queremos rezar ni que nos cuenten otra vez la historia del tío Jacinto. Ya nos hemos olvidado de él. Sabemos que tenía bigotes y que usaba sombredo aludo porque así está en el cuadro, en la pared.

Es que el remolino lo hundió y lo devolvió tres veces a la superficie, dice siempre tía Lila mostrándonos tres dedos blancos, y nadie fue capaz de alcanzarle un palo una tablita al pobrecito, a la tercera vez ya no volvió a salir más.

Se abogó por boludo, decimos siempre con Titilo. Nosotros nos bañamos siempre en los remolinos, es mejor que en aguas mansas. Uno se deja llevar girando para abajo un par de metros, y en el fondo el remolino es un puntito que no tiene fuerza, acaba en cero. Todo lo que hay que hacer es apoyar un pie y con un envión salir hacia el costado, y ya se está fuera del giro. Después nadar hasta la superficie y otra vez adentro. Como un tobogán, pero más divertido. El remolino no existe en el fondo del río, todo el mundo lo sabe menos el tío Jacinto. Y los que estaban ahí se lo decían: haga un envión cuando esté abajo, señor Jacinto, tenga en cuenta que el remolino lo llevará de abajo arriba tres veces solamente. Se lo decían con palabras y señas por si era sordo, pero él nada. En vez de hacer lo que le decían, él también hacía señas con los dedos, que nadie comprendía por supuesto. Los otros le decían tres, tres dedos le mostraban para que los mirase, y él también mostraba, cada vez que salía, tres dedos, siete dedos, nueve dedos. Tres veces, le decían los otros, pero él nada, haciendo su testamento, tres vacas, siete ovejas, nueve canarios, todo eso se lo dejo a mi querido hermano Emilio. Los bigotes y el sombrero chorreando. Tres veces te perdona el remolino. Pero él nada. Y claro, a la tercera vez el remolino se lo llevó al carajo. Entonces que se joda, decimos siempre con Titilo.

Qué hacés, imbécil, me grita Carozo cuando me dejo meter el gol, cuando no veo al sapo que pasa como un refusilo entre mis piernas, todo por acordarme del tío Jacinto. Menos mal que es gol anulado: la pelota es ésta, dice un negrito que se corta solo para el otro arco, y cuando va a tirar sale Titilo, taponazo, se la quitan y a cambiar de sapo.

Titilo busca el empate como loco y como sabe que yo no sé atajar pelotas altas se remuerde en un tiro demasiado alto que pasa por encima del travesaño; salto todo lo que puedo viendo que el sapo va derechito a lo del tío Emilio, alcanzo a rozar la pelota con las uñas pero no hay caso, se me va, girando como un remolino con la panza para arriba, allá lejos el sapo se estrella contra la jaula del Siete Colores de mi tío Emilio. Y en seguida la voz de tía Lila tan buena tan creída, la voz que dice por amor de Dios mis chiquilines, dejen tranquilo a ese sapito y vengan a rezar. Ella hablando de un sapo y nosotros ya hemos usado como veinte.

Paren, penal, gritaron todos. Del penal del empate me acuerdo muy bien. Discutían a ver quién lo pateaba. Era un sapo grande, gordísimo, que no se quedaba quieto frente al arco mientras discutíamos. Lo ponían

en su sitio y él siempre agarraba para el lado del arroyo. Al final lo pateó el Titilo, como siempre. Volvieron a poner el sapo en su sitio. Titilo lo miró, tomó carrera y se remordió en un tiro a media altura que no pude atajar desgraciamente, mientras oía el grito de tía Lila como yéndose del mundo, cayendo en remolinos, mientras veíamos que su vestido blanco cambiaba rápidamente de color, mientras oíamos su grito más bien suave, como si fueran señas de gritos, más bien lánguido, como si en vez de gritar estuviese diciendo qué han hecho mis queridos, no se olviden que Dios y el tío Jacinto los están mirando desde el cielo.

Gol, golazo, gritan Titilo y sus negritos, que se abrazan con el Beto. Yo me retuerzo de bronca en el suelo, muerdo el pasto. Dejarme meter el gol y además mancharle el vestido a tía Lila. Ahora ella va a pensar que no la queremos. El vestido tan blanco, tan bordado, tan puntillas, entre las dos mariposas ha reventado el sapo, a la altura del canesú alforzado del vestido de tía Lila pavo real y escarapela.

Es molestísimo rezar cuando se suda. Sudando es imposible concentrarse en el retrato del tío Jacinto, alumbrado con velas. Rezamos mirando de vez en cuando a tía Lila que llora en enaguas lavando su vestido en una palangana. Nunca sabremos si llora por su vestido o por el tío Jacinto. Titilo reza mirando el retrato, pero los ojos le relumbran de alegría. Yo rezo tratando de disimular la bronca que todavía tengo. Un poquito más y lo atajaba, le agarraba una pata, qué sé yo, lo echaba al córner. Si me estiraba un poco más ganábamos uno a cero. El tío Emilio que reza con nosotros como si contara cabritos o melones. La tía Lila que al siguiente verano habíamos olvidado como al tío Jacinto porque después no volvimos a las sierras. La tía Lila creyendo en tantas cosas buenas. La tía Lila que dicen que nunca pudo sacar del todo las manchas de sangre que hicimos en su vestido blanco. La tía Lila sin saber que nosotros seguiríamos matando sapos.

DANIEL MOYANO

Ronda de Segovia, 2
MADRID-5

EL MURO Y LA VENTANA: LA "OTREDAD" DE LUIS CERNUDA

Para Joe Haakonstad.

Who is he that will tell me who I am?
Lear

I. Tras las puertas cerradas

Es importante hablar de la homosexualidad de Cernuda, porque, tras su silenciamiento por parte de la crítica, se forman juicios que o son decididamente falsos o, si no lo son, necesitan ser matizados. Bastarán dos ejemplos: desde hace años, casi desde el primer comentario que alguien dedica a su poesía [1], se viene repitiendo que Luis Cernuda es un poeta romántico; la otra gran polémica sobre su obra que parece interesar a la «Historia de la Literatura» se da sobre la filiación de Cernuda al movimiento surrealista, hasta qué punto aparece el surrealismo en su poesía, etc.

De ahí que nos encontremos con la siguiente paradoja: a la obra que consiste en un grito de angustia y de denuncia frente a una sociedad que le obliga a reprimir toda manifestación de su sexualidad se le da la vuelta, se tergiversa su significado, tratándola de «becqueriana», o se lo quitan, estudiándola desde el punto de vista del automatismo de las imágenes, la metáfora, la musicalidad. Nos la devuelven vacía o falseada. Con ello se sigue reprimiendo, ahora *post mortem*, a Cernuda, que es su obra, que luchó por la indisociabilidad del poeta y su obra y que, a fin de cuentas, si le conocemos y nos interesa es por la obra que dejó. La represión sigue persiguiéndolo con un arma que él mismo manejó muchas veces con toda intención y pleno conocimiento de su poder: el silencio.

[1] Ver Pedro Salinas: «Nueve o diez poetas», en *Ensayos de Literatura Hispánica*, Madrid, 1958, y «Luis Cernuda, poeta», en *Literatura española siglo XX*, México, 1949. Artículos como el de Juan de Dios Ruiz Copete: «Luis Cernuda, un romántico en el XX», en *Poetas de Sevilla*, 1971, que no he podido consultar, parecen apuntar a este tipo de lectura.

Y este silencio constituye una mentira que en último término no hace más que justificar el odio que Cernuda sentía por los críticos, o por la mayoría de ellos. Mentira que, por otro lado, oculta una reprobación contra la sexualidad de Cernuda. En este sentido la rabia, la desesperación, el rechazo que son efecto de su represión siguen siendo, tras esta condena del silencio, tan justificados y por ello tan vivos como cuando escribió *Los placeres prohibidos*.

Pero es el caso que Cernuda se ha encontrado a sí mismo en el sufrimiento, el furor, la agonía de saberse, sentirse rechazado. Y ese juicio, con su condena, de los otros, esa mirada de los demás que, rechazándolo, lo convierte en objeto de su ira, su desprecio, su escarnio, Cernuda, desde su primer libro de poesía, la vuelve sobre sí mismo: desde un principio es el que mira, como los otros, y es mirado. Y este objeto de la mirada de los otros es un objeto más de los que le rodean, si bien un objeto distinto, pues de él mismo parte esa mirada vertida sobre sí mismo que lo convierte en *otro*, obsesiva a lo largo de toda su poesía. Y él es *otro* porque todo a su alrededor (la realidad, la sociedad que erige y nombra esa realidad) le expulsa, le rechaza, le prohíbe *ser* Luis Cernuda, uno, indisociado, de sí mismo, de ellos. Esa realidad le hace *otro*, y esta es la causa de su desdoblamiento: paradójicamente, *se* ve *distinto*, tan distinto como él ve a todo objeto fuera de él. Y es esta contradicción la que forma la base de toda su poesía, aparente ya en el título mismo que le dio. Pues esa «y» de *La realidad y el deseo* puede indicar tanto unión («acorde») como oposición [2].

Ancet [3] ha estudiado el fondo narcisista de la homosexualidad de Cernuda. Y se detiene en este punto. Pero este narcisismo va más allá de sus tendencias sexuales: lo impregna todo. Cernuda es un hombre inclinado sobre sí mismo continua y totalmente: «No hay en él conciencia inmediata que una mirada punzante no traspase. Para nosotros basta ver el árbol o la casa; totalmente absorbidos en su contemplación, nos olvidamos de nosotros mismos. [Cernuda] es el hombre que [...] jamás se olvida. Se mira ver; mira para verse mirar; contempla su conciencia del árbol, de la casa, y las cosas sólo se le aparecen a través de ella» [4].

La mirada vigilante, censuradora, enjuiciadora, condenadora, la mirada de los otros internalizada en él, se vuelve constantemente de él mismo hacia él y, en la medida en que es ajena, lo en-ajena de sí, lo objetiviza, lo convierte en cosa. Es sujeto y objeto para sí mismo.

---

[2] Ver ROMAN JAKOBSON: «En torno a los problemas lingüísticos de la traducción», en *Ensayos de lingüística general*, Barcelona, 1965.

[3] JACQUES ANCET: *Luis Cernuda*, Ed. Pierre Séghers, París, 1972.

[4] JEAN PAUL SARTRE: *Baudelaire*, trad. esp., Ed. Losada, Buenos Aires, 1957, pág. 18.

El insulto es perpetuo. No está solamente en la boca de éste o aquél, explícito, sino en todos los labios que me nombran; está en el «ser» mismo, en mi ser, y lo encuentro en todos los ojos que me miran. Está en todos los corazones que tienen que habérselas conmigo; está en mi sangre e inscrito en mi rostro con letras de fuego. Me acompaña siempre y a todas partes, en este mundo y en el otro. Es yo mismo y es Dios en persona quien lo profiere al proferirme, quien eternamente me da ese nombre execrable, quien me ve desde el punto de vista de la ira [5].

Esa mirada es apropiación al mismo tiempo que asegura la inacción y el distanciamiento. Porque el primer efecto de esa mirada es que «paraliza». La mirada sobre sí mismo, dado el peligro que supone todo movimiento de su parte, todo contacto con lo otro que mancha, recoge e internaliza la amenaza de todo lo exterior. Y la primera amenaza es la de castración: es la cristalización del temor ante todo movimiento que surja de él, ante todo contacto con el mundo al que corrompe. La mirada le obliga a una quietud total, a una inmovilidad que en ocasiones llega al hieratismo, al tiempo que es lo único que le permite ponerse en contacto con los objetos, con el mundo, con lo que está afuera, con lo otro, con él que es lo otro, a la vez que le permite apropiarse de ellos y de sí. Es una mirada cuya razón de existir se basa únicamente en la distancia y la inmovilidad que impone el terror, terror al movimiento, a la acción.

... cuando se hace sufrir a los niños, desde su edad más temprana, una presión social considerable; cuando su Ser-para-los-Otros es objeto de una representación colectiva acompañada por juicios de valor y prohibiciones sociales, sucede que la enajenación se hace total y definitiva. Es el caso de los parias en las sociedades de castas: interiorizan los juicios objetivos y exteriores que la colectividad les aplica y se piensan a sí mismos en su singularidad subjetiva partiendo de un «carácter étnico», de una «naturaleza», de una «esencia» que no hacen sino expresar el desprecio en que se los tiene. El intocable de la India piensa que es efectivamente *intocable* [6].

Para el tiempo de paz la sociedad, prudentemente, ha creado, si me atrevo a decirlo, malvados profesionales. Estos «hombres del mal» son tan necesarios para los hombres de bien como las prostitutas para las mujeres honradas: son abscesos de fijación. ¡Por un solo sádico, cuántas conciencias apaciguadas, purificadas, tranquilizadas! Por eso su reclutamiento es muy vigilado. Es necesario, en efecto, que sean malvados de nacimiento y sin esperanza de cambio [7].

Cernuda sabe, desde antes del recuerdo, que todo gesto de su mano, toda palabra, toda entonación, todo paso, toda actitud, todo descuido

[5] JEAN PAUL SARTRE: *San Genet, comediante y mártir*, Ed. Losada, Buenos Aires, 1967, pág. 27.
[6] *Ibíd.*, pág. 43.
[7] *Ibíd.*, págs. 39-40.

pueden delatarle como el ser que su sociedad, sus padres, sus compañeros de colegio más desprecian, insultan, escarnecen y castigan. Si quiere salvarse tiene que tener cuidado, tiene que observarse, tiene que conseguir que sus gestos, sus palabras, sus actitudes no le delaten, que sean radicalmente reprimidas, que coincidan con lo que los otros exigen de él: ser nada menos que todo un hombre. Y si llega un día en que recoge este rechazo y se lo echa en cara a los otros, quedan, sin embargo, siempre constantes, unos rasgos que le caracterizan, le constituyen, hacen de él Luis Cernuda: el énfasis que en su poesía recae sobre el silencio, la quietud, la soledad, es significativo. Estos elementos buscados obsesivamente son el resultado de la internalización de aquella amenaza exterior de castigo, que él vuelve, una vez que se ha adueñado de ella, contra la sociedad que la utilizó contra él, convertidos ahora en rasgos constitutivos de su carácter y temas recurrentes de su poesía.

Frente a esta terrible amenaza exterior, Cernuda se acoge a un refugio que aparecerá continuamente a lo largo de su obra: el recinto cerrado, que es, fundamentalmente, la habitación, el patio, el jardín o, como ampliación de ellos, a veces la casa y la ciudad. Y si este refugio es tibio, acogedor, protector, relacionado fundamentalmente (sobre todo en *Ocnos)* con la infancia, no es necesario decir, por lo menos todavía, lo que en su nostalgia quiere representar.

Ya desde su libro inicial *Primeras poesías* un tema central es el de la habitación. El poeta se demora en los objetos que le rodean: la lámpara, el ventilador «cautivo», la cama, el espejo... Es un libro escrito *en* la habitación, *sobre* la habitación. Su cuarto constituye un pequeño universo donde el joven Cernuda deambula, medita, se aburre, observa el misterio de las cosas. Una «atmósfera ceñida» le rodea, un universo donde la lámpara es el solo «astro» que luce tamizadamente, «vertiendo luz de alabastro / con pantalla adormecida» *(PP* 17), lámpara que alumbra la soledad creadora del poeta: «La soledad, tras las puertas cerradas, / abre la luz sobre el papel vacío» *(PP* 15). Pero hay que tener cuidado con esa soledad: Cernuda no se queja todavía. Al contrario, esa soledad es querida, buscada y lograda por él: «He cerrado la puerta [...]» *(Prosa* 1137). Así está seguro frente a toda intromisión del exterior, incluso la menos amenazadora: «No cercarán amistades / la tierna imagen ajena» *(PP* 16).

Esta «imagen ajena» debe ponernos en guardia: ya desde el comienzo de su producción poética Cernuda es el otro que se observa. Y se observa como una cosa más, como otro objeto, tan distante, tan misterioso como los demás que constituyen ese pequeño mundo del cuarto: «Se goza en sueño encantado, / tras espacio infranqueable, / su belleza irreparable / el Narciso enamorado» *(PP* 18). El espejo no hace más

que corporeizar lo ajeno de sí mismo. Si en adelante los espejos serán reemplazados por las fuentes, o por los ojos del deseado, o incluso por la corriente de música en que Luis de Baviera (*DQ* 338), al inclinarse sobre ella, ve devuelta su imagen querida [8], no hay que olvidar que la frontera, constituida no tanto por la superficie que refleja como por la mirada siempre autoconsciente de Cernuda, es definitiva, «infranqueable», tanto entre él y los otros como entre él y ese otro que es él.

En ese sentido, la mirada *es* el espejo, es la que frena todo movimiento encaminado al contacto, es la que cierra la puerta. Los amigos no turbarán la atmósfera que ciñe «un llanto entre las manos / solo» (*PP* 17). Si hay un acercamiento, éste ocurrirá solamente cuando sea querido, conscientemente, es decir, consentido por sus ojos que le vigilan, por el Cernuda que es y el que se mira ser. Desde el momento en que es una proximidad «mirada», su realidad, su realización, serán analizadas, escrutinizadas, diseccionadas: si no es imposible, es una proximidad por lo menos cuestionable, «una noche que finja / lo distante inmediato» (*PP* 19).

Pero no debemos olvidar que ese acercamiento es negado por Cernuda precisamente porque el mundo le rechaza. Su respuesta a este confinamiento forzoso es, desde sus primeros poemas, la que será siempre: «En soledad. No se siente / el mundo, que un muro sella» (*PP* 23). Un muro que si el mundo ha erigido a su alrededor para rechazarle, él lo toma, lo acepta, lo hace suyo, llega incluso a sentirlo necesario para protegerse del afuera hiriente, de «el horror a los poderes contrarios al hombre sueltos y al acecho en la vida» (*O* 24-25). La soledad ofrecida por el cuarto será lo único que le permita descansar de las miradas de afuera, del miedo que impone ese afuera amenazador: «¿Le alcanzaría fuera de la casa y de la ciudad la noche, de cuya oscuridad creciente le habían protegido hasta entonces las paredes amigas, la lámpara encendida sobre el libro de estampas?» (*O* 24). La habitación es una luz en la noche aterradora de los cuentos, la promesa de un refugio en la tormenta: «Surge viva la lámpara / en la noche desierta, / defendiendo el recinto / con sus fuerzas ligeras» (*PP* 23).

Si el mundo le aísla, si le confina en esa celda de castigo, será Cernuda mismo quien acabe refugiándose en esa soledad; pero ahora será porque él «quiere»: «La soledad está en todo para ti, y todo para ti está en la soledad. Isla feliz adonde tantas veces te acogiste [...]» (*O* 163). A la reclusión causadora de su rabia, su desesperación y su furor contra el mundo, Cernuda le da la vuelta: la transforma ahora en «felicidad». Pero si es así es sólo porque la soledad, al evitar todo contacto con el «horror» de afuera, significa un descanso del miedo,

[8] Ver Ancet, *loc. cit.*, págs. 77-78.

un punto de respiro, es el alivio que nace y que él sólo puede sentir al cerrar la puerta de su cuarto, al hacer de ella un límite «infranqueable»: «Entre los otros y tú, entre el amor y tú, entre la vida y tú, está la soledad» *(O* 164). Y con grito típico de Cernuda (« ¡no sois vosotros quienes me lo imponéis, soy yo quien lo elijo! »), añade: «Mas esa soledad, que de todo te separa, no te apena» *(O* 164).

Como la mirada escrutadora de los otros, también los muros que le recluyen han sido internalizados. Cernuda se encuentra con que el muro protector de su soledad le acompaña siempre, vaya donde vaya: «Mas por una incapacidad típica mía, la de serme difícil, en el trato con los demás, exteriorizar lo que lleve dentro, es decir, entrar en comunicación con los otros, aunque algunas veces lo desee [...]» *(HL* 235).

Los que le conocieron en sus años jóvenes (Salinas, Aleixandre[9]) nos lo presentan como un joven serio, retraído, tímido, elegante. Elegante: en una fotografía que nos queda de él con Salinas, su profesor, en Sevilla, Giralda al fondo, las dos figuras ofrecen un contraste marcado. Frente a un Salinas descuidado, con chaqueta y pantalones de contornos redondeados por el uso (esa ropa usada, cómoda, que parece ser el ideal de la vida casera: Cernuda criticará años después a Guillén y a Salinas como exponentes típicos de la poesía burguesa de su generación), Cernuda presenta un traje impecable, oscuro, de rigidez angulosa: la armadura que se pone todas las mañanas para poder salir de su cuarto. Dice un amigo suyo (Adriano del Valle) en 1934: «Ya entonces usaba monóculo, y ese pormenor de elegancia centroeuropea trasnochada acentuaba aún más la estricta corrección de sus finos modales suntuarios [...] cristal inquisitivo del monóculo, esa especie de Ojo de Divinidad venido a menos, que todo lo presidía en él, desde su traje, de corte impecable, a su corbata cuidadosamente elegida, con visos de claro de luna; desde sus guantes amarillos, como desinfladas manos de dioses mutilados, al charolado nocturno de sus zapatos»[10]. Un pasaje del mismo Cernuda nos informa del sentido que para él tenía, o quería que tuviera, esa elegancia: «Había notado, o creído notar, que si bien la mujer elegante atrae, el hombre elegante repele. Según dicha teoría el dandismo no sería sino una forma entre otras de aspirar a la soledad ascética del yermo. Lo cual puede ser cierto. Al menos los más escépticos deberán reconocer que de todas las formas

---

[9] Ver PEDRO SALINAS, *loc. cit.*, y VICENTE ALEIXANDRE: «Luis Cernuda deja Sevilla» y «Luis Cernuda en la ciudad», en *Obras Completas*, Madrid, Aguilar, 1968.

[10] Citado por PHILIP SILVER: *«Et in Arcadia ego»: A Study of the Poetry of Luis Cernuda*, Londres, Tamesis Books, 1965, pág. 18.

que ha revestido esa vieja aspiración humana a la soledad, ésta del dandismo aparece así como la más refinada de todas» [11].

«Su dandismo es la defensa de su timidez. Su limpieza meticulosa, la pulcritud de su aspecto, son consecuencia de una perpetua vigilancia y representan una negativa a dejarse pescar jamás en falta: quiere estar impecable bajo todas las miradas» [12]. Y es que Cernuda no quiere que le golpeen sin haberlo consentido primero. Si le van a castigar quiere que sea por decreto suyo. Como de todas maneras se va a sentir observado, quiere desconcertar al observador: «La agresividad de su aspecto es casi un acto; este desafío es casi una mirada de bravata: el que se ríe al mirarlo se siente *previsto* por esta extravagancia y *blanco* de ella; si se escandaliza es porque descubre en los pliegues de la tela un pensamiento agudo que se vuelve contra él y le grita: 'Yo sabía que ibas a reírte.' Indignado, ya es un poco menos 'observador', un poco más 'observado'» [13].

Pero es éste un mecanismo que se complica, ya que «al mismo tiempo que se inclina sobre la imagen que acaba de pintar en la conciencia de los demás, y queda fascinado» [14], es él quien observa, a través de los ojos de los otros, la distancia infranqueable que le separa de ellos, mira complacido su soledad, su exclusión, su *otredad,* reflejadas en los ojos que decididamente atrae para repeler. Pero este «casi acto» requiere su «renuncia a toda espontaneidad: su lucidez la traspasa en seguida» [15]. Este precio que debe pagar le proporciona, por lo menos momentáneamente, la seguridad de «ser su propio amo; la creación viene de él; al mismo tiempo él es el objeto creado» [16]: es una seguridad de dos filos.

Así que cuando sale al «horror» de afuera ya sale protegido: su traje es la habitación; se asoma al mundo por la ventana del monóculo. Pues si nos habla de aquel miedo que sintió en su infancia, no hay que olvidar que «aquel despertar del terror primario y ancestral» seguirá vivo «en un alma predestinada a sentirlo siempre, aunque intermitente» *(O* 25). Y este continuo terror será el que continuamente le hará buscar el elemento que le ha formado como lo que es, la soledad: «Cuenta hecha con todo, con la tierra, con la tradición, con los hombres, a ninguno debes tanto como a la soledad. Poco o mucho, lo que tú seas, a ella se lo debes» *(O* 164).

Estos muros, el cuarto, protegen, aseguran, hacen posible la inac-

[11] LUIS CERNUDA: «El indolente», en *Tres narraciones,* Ed. Imán, Buenos Aires, 1958. Citado por PHILIP SILVER, *loc. cit.*, pág. 7.

[12] JEAN PAUL SARTRE: *Baudelaire,* pág. 108.

[13] *Ibíd.*, pág. 108.

[14] *Ibíd.*, pág. 109.

[15] *Ibíd.*, pág. 112.

[16] *Ibíd.*, pág. 112.

ción de Cernuda, su «indolencia». Afuera, en el mundo, la vida pasa: hasta su cuarto llegan músicas de ferias, correr de carruajes donde parejas furtivas «se aman», aromas de magnolios, gritos de pescadores, «en la playa remota / el mar no visto canta» (*PP* 18)... pero «cuán lejano todo» (*PP* 17). Y es que afuera, no en la habitación, «pasan» cosas. Pasa, sobre todo, el tiempo: en estos primeros poemas surgen siempre el verano, el crepúsculo, la aurora, la noche, el tiempo, obsesión que perseguirá a Cernuda durante toda su vida, el mejor, más activo y primordial aliado del mundo y de la vida. Frente a esa turbulencia de lo que pasa afuera, la habitación es un refugio que le ofrece la posibilidad de encontrar la quietud, el silencio, la calma, la «paz necesaria» (*PP* 23); «no se siente / el mundo, que un muro sella» (*PP* 23). «Los muros nada más» (*PP* 21) hacen posible la vida: «Yace la vida inerte, / sin vida, sin ruido, / sin palabras crueles» (*PP* 21). Es esa inmovilidad lo que late bajo la «indolencia» de Cernuda, lo que posibilita su «ingrávido presente» (*PP* 18), su yacer «en un limbo extático» (*PP* 12).

En el muro de la habitación la ventana se abre hacia el exterior, pero, como el monóculo, no deja de seguir imponiendo el límite que asegura la protección: «Y el cristal ya se afirma / contra la noche incierta, / de arrebatadas lluvias» (*PP* 21). La ventana permite contemplar el mundo, su tiempo, su frío, sin salir a él: «He cerrado la puerta dejando fuera el invierno» (*Prosa* 1137). Permite mirar con seguridad de no ser mirado: «Una ventana, sólo una ventana basta a mi melancolía. Acodado, contemplo un cielo que ha filtrado ya las últimas aguas de otoño» (*Prosa* 1138).

Antes dije que la suya era poesía escrita en la habitación, sobre la habitación. Lo fundamental es que está escrita *dentro de* la habitación. Desde ella contempla el mundo sin entrar en él; ella le permite mirarlo: es poesía de la mirada. La habitación es un ojo; la ventana es su pupila... o el monóculo.

Y es que ese recinto cerrado, tan querido, tan necesario, es una cámara oscura que le proporciona tres dones siempre unidos: penumbra, silencio, soledad. Estos tres elementos, en diversas combinaciones, explícitas o implicadas en el contexto, aparecen con tanta frecuencia en *Ocnos* que no habrá más remedio que detenerse en ellos.

Lo primero que hay que pensar es que *Ocnos* es un libro dedicado primordialmente a la rememoración de la infancia y de la adolescencia del poeta. A lo largo de todos esos años, el cuarto, el patio de su casa sevillana, le han ofrecido estos tres dones que se le han hecho imprescindibles: «Recuerdo aquel rincón del patio en la casa natal, yo a solas y sentado en el primer peldaño de la escalera de mármol. La vela es-

taba echada, sumiendo el ambiente en una fresca penumbra, y sobre la lona, por donde se filtraba tamizada la luz del mediodía, una estrella destacaba sus seis puntas de paño rojo» *(O* 29). Nunca aparecen compañeros de juego en esa infancia solitaria; sólo una vez menciona a los de su clase, que le envidian por ser el más aventajado. El niño Luis Cernuda «prefiere» alejarse de ellos, empieza a crear un mundo en su fantasía que en sus años maduros tendrá una potencia insólita: en la inmovilidad total del niño que lee, la única vida, el único movimiento se desarrolla en su mente: «Y con un libro voluminoso bajo la lámpara de invierno o sobre uno de los peldaños (lo fresco del mármol era otro aliciente durante la lectura estival) de la escalera que bajaba al patio, a la luz dulce tamizada por el toldo, leía y leía, veía y veía, atesorando en la mente ríos y mares, paisajes y ciudades, edificios y monumentos» *(O* 76).

Los ruidos que llegan del exterior no hacen más que acentuar el silencio del recinto, el retorno a la indolencia: «Lo mismo que un vago despertar en medio de la noche, [el grito '¡Los pejerreyes'] traía consigo la conciencia justa para que sintiéramos tan sólo la calma y el silencio en torno, adormeciéndonos de nuevo» *(O* 32).

Silencio, soledad, penumbra, son los ingredientes que constituyen el filtro que hace posible su «presente ingrávido», la negación del tiempo o el pasarlo sin sentir: «Allí, en el absoluto silencio estival, subrayado por el rumor del agua, los ojos abiertos a una clara penumbra que realzaba la vida misteriosa de las cosas, he visto cómo las horas quedaban inmóviles, suspensas en el aire, tal la nube que oculta un dios, puras y aéreas, sin pasar» *(O* 30).

Estos recintos se encuentran al final de oscuros corredores: si al fondo resplandece la luz, es siempre una luz filtrada, tamizada, atemperada; la violencia exterior llega amortiguada al recinto: «Se atravesaba primero un largo corredor oscuro. Al fondo, a través de un arco, aparecía la luz del jardín, una luz cuyo dorado resplandor teñía de verde las hojas y el agua de un estanque» *(O* 53).

Esos arcos son el umbral de un mundo que no es de aquí: «El portón. Los arcos. (Para un andaluz, la felicidad aguarda siempre tras de un arco.)» *(O* 91). Mundo que no es éste, porque lo que representa está perdido para siempre; esa felicidad sólo existe en el recuerdo: «Intentaba forzar sus recuerdos para recuperar conocimiento de dónde, tranquilo e inconsciente, entre nubes de limbo, le había tomado la mano de Dios, arrojándole al tiempo y a la vida [...]» *(O* 18).

Ciertamente, los únicos paraísos que existen son los paraísos perdidos. Para Cernuda existen sólo en el pasado, en la memoria. Si cree en ellos, si puede recrearlos, es porque en el recuerdo se ha anulado

el tiempo. Es que Cernuda, en su terrible presente, se debate entre un pasado irrecuperable, cuya acumulación significa la vejez, la cada vez mayor imposibilidad de satisfacer el deseo, y un futuro, el acercamiento de la muerte, que se abalanza inexorablemente sobre él: «Sentía la vida atacada por dos enemigos, uno frente a él y otro a sus espaldas, sin querer seguir adelante y sin poder volver atrás» *(O* 18). Y es que su mirada es demasiado lúcida para que en su poder de disección no alcance a ver cuál es el papel que juega el tiempo que pasa. Por eso su presente es un estado de ensoñación (pero cuidado: también es objeto de su mirada vigilante: «¿Soñar? Soñaremos que sueño» [*PP* 23]), un continuo pensar en el pasado, con menos frecuencia en el futuro; un volver atosigante a aquellos momentos en que el tiempo no existía (pero ésos, paradójicamente, están olvidados, son anteriores al recuerdo), o en que «ahora» imagina, prefiere imaginar, que no existía. Como cuando niño, bajo la lámpara o a la luz tamizada del patio, atesoraba imágenes en la mente, solitario y silencioso, de adulto sigue comportándose básicamente igual. Su poesía es un volver sobre otro tiempo, imaginado, porque ya ha pasado; su poesía es su presente, esa meditación sobre el tiempo que es una manera de anularlo, de hacerlo «ingrávido». Su habitación es el «limbo» aquel de donde fue arrojado, o por lo menos la que le permite su ensoñación constante sobre él, meditación que únicamente la soledad de su cuarto puede proporcionarle. La habitación hace posible el «vivir sin estar viviendo»: el presente.

El terror al exterior, que es el tiempo, aparece desde sus *Primeras poesías:* «¿Dónde huir?» *(PP* 14). Si el afuera horroriza no hay más que una «salida»: «la fuga hacia dentro» *(PP* 15). Este es el camino que lleva al recinto protector: «Esto, de haber sido posible, es lo que hubiera preferido: volver atrás, regresar a aquella región vaga y sin memoria de donde había venido al mundo [...] *(O* 18).

Pero quizá la obsesión con que aparecen estos tres elementos oculte algo más profundo: «Nada tenemos que decir de la soledad, el silencio y la oscuridad, salvo que éstos son realmente los factores con los cuales se vincula la angustia infantil, jamás extinguida totalmente en la mayoría de los seres» [17].

Si es cierto que el mecanismo de la repetición nos sirve para atemperar, dominar, dirigir hacia el exterior el dolor causado por nuestras primeras experiencias angustiosas; si lo que intentamos, al volver una y otra vez a aquella situación, es una venganza que constituye la base sadomasoquista de la compulsión repetitiva [18], habrá que buscar alguna

[17] SIGMUND FREUD: «Lo siniestro», 1919, en *Obras Completas,* tomo VII, Madrid, Biblioteca Nueva, pág. 2505.

[18] SIGMUND FREUD: «Más allá del principio del placer», en *Obras completas,* tomo VII, páginas 2522-2527.

pista de lo que haya podido causar en Cernuda «su miedo, su desesperación y su apatía» (*O* 156).

«Además: ¿de dónde procede el carácter siniestro del silencio, de la soledad, de la oscuridad? ¿Acaso estos tres factores no indican la intervención del peligro en la génesis de lo siniestro, aunque son las mismas condiciones en las cuales vemos que los niños sienten miedo con mayor frecuencia?» [19]

Algo espeluznante intenta mitigar Cernuda en su búsqueda obsesiva de unos elementos unidos al parecer indisolublemente al terror sentido en la infancia.

En una página de *Ocnos* (57) Cernuda se da a sí mismo el nombre de Albanio: sugeridor de blancura, y con ella de pureza, de virginidad, limpieza «inmaculada», quizá de frialdad, de la distancia que el Narciso quiere imponer para no ser manchado por el contacto de los otros. A Albanio le gustaba seguir «el brotar oscuro de las plantas y sus flores»; sorprender «su movimiento, su crecimiento invisible [...] le llenaba de asombro». Le gustaba sembrar el «renuevo tierno [...] con mano que él deseaba de aire blando y suave». Inclinado sobre la planta, observa cómo las hojas rompen, al fin, «acusando en relieve las venas», las mira «oscurecerse poco a poco con la savia más fuerte». El mismo nos aclara qué tipo de placer encuentra en esta «actividad» repetidamente buscada: «Sentía como si él mismo hubiese obrado el milagro de dar vida, de despertar sobre la tierra fundamental, tal un dios, la forma antes dormida en el sueño de lo inexistente» (*O* 11-12).

El jardinero y su mujer que cuidan el huerto al que de niño va (¿con sus padres? No nos lo dice. El silencio en Cernuda es una manera de eliminación, como el que le imponen a él) a comprar plantas para el patio de la casa «no tenían hijos, y cuidaban de su huerto y hablaban de él tal si fuera una criatura» (*O* 19). Yo veo aquí un rechazo de toda idea de copulación. Por otra parte, el huerto, que ya es en sí mismo un recinto cerrado, encierra otro, conjunción perfecta de habitación y jardín: «el invernadero, túnel de cristales ciegos en cuyo extremo se abría una puertecilla verde» (*O* 19). Este recinto es quizá el que con más precisión en la obra de Cernuda indica el objeto de su nostalgia: «Dentro era un olor cálido, oscuro, que se subía a la cabeza: el olor de la tierra húmeda mezclado al perfume de las hojas» (*O* 20). El aire es casi un líquido espeso en el que Albanio se sumerge: «La piel sentía el roce del aire, apoyándose insistente sobre ella, denso y húmedo» (*O* 20). Este reducido espacio cerrado «era para mí imagen perfecta de un edén, sugerido en aroma, en penumbra y en agua» (*O* 20-21).

[19] SIGMUND FREUD: «Lo siniestro», *loc. cit.*, pág. 2501.

Pero todo edén está incompleto sin su serpiente: en medio de todas aquellas plantas aparece la única flor monstruosa que encontramos en su poesía. Si Cernuda asocia siempre las flores al rostro de los adolescentes («esa extraña flor o fruto que es la faz humana [...]» [*O* 107]), o su cuerpo («unos cuerpos son como flores [...]» [*PL* 71]), o el deseo que crece y se tiende afanoso como el miembro viril («tenía en la mano una flor [...]» [*PL* 72]; María Tudor, tras la visita de Felipe II, «ha conocido, si no la flor, su sombra» [*CHC* 284]), etc., en todo el esplendor de su exotismo, su rareza, su total otredad, surgen «las orquídeas, con sus pétalos como escamas irisadas, cruce imposible de la flor con la serpiente» (*O* 20). ¿Qué recuerdo yace encubierto [20] tras estas palabras de Cernuda? ¿Representa la orquídea el terrible sexo femenino castrador, la visión causadora del trauma no superado de aquella carencia de pene, serpiente negada vuelta hacia dentro, o quizá el espectáculo repugnante de una copulación entre macho y hembra, flor y serpiente en amalgama indisoluble, o la floración de sí mismo creada por sus blandas manos de aire, crecida monstruosamente en serpiente introductora, bajo la mirada ajena punitiva de la conciencia del mal?

El caso es que, unida a la aparición del cruce imposible de la orquídea, surge la autoobservación, una «íntima inquietud» (*O* 20). Aquellas manos «de aire blando y suave» se dedican a una actividad que requiere un recinto aislado, oscuro, un silencio donde toda aproximación desde el exterior pueda ser inmediatamente detectada como sonidos amenazadores, «casi dolorosos, punzando la carne como la espina de una flor» (*O* 13). Son manos que «fueron un día / flores en el jardín de un diminuto bolsillo» (*PL* 68); «los labios quieren esa flor / cuyo puño, besado por la noche, / abre las puertas del olvido [...]» (*PL* 61-62). La inocencia se ha perdido: Albanio desde ahora conoce, y ese conocimiento le ha manchado irrecuperablemente. Admira en otro pasaje la pureza de un magnolio, cómo en él «se posaban en primavera, con ese sutil misterio de lo virgen, los copos nevados de sus flores» (*O* 63). Pero el niño que busca la soledad, la penumbra, el silencio de un cuarto, lo que admira en el magnolio es «aquel florecer sin testigos» (*O* 63). Si se siente afín al magnolio (para llegar a él «se entraba a la calle por un arco. Era estrecha, tanto [...] que podía tocar ambos muros [...] Al fondo de la calle sólo había una puertecilla siempre cerrada [...]» [*O* 63]) es porque «su propio ardor lo consumía, y brotaban en la soledad unas puras flores [...]» (*O* 63). El re-

[20] SIGMUND FREUD: «Recuerdos encubridores», en *Psicopatología de la vida cotidiana*, en *Obras Completas*, tomo III.

cinto le hará posible evitar que los deseos sean «cortados a raíz / antes de dar su flor» *(PL* 61).

Otros pasajes nos pueden ayudar a completar este cuadro: «Tenía en la mano una flor; no recuerdo qué flor era. Yo tenía la mano tendida [...] Mi mano quedó vacía. En su palma apareció una gota de sangre» *(PL* 72). Sangre de las venas ¿de qué planta?: ¿aquella cuyo «crecimiento invisible» observaba el niño con siempre renovado asombro?

Y las flores tienen aroma, tantas veces expresivo en Cernuda de la intensidad y profundidad del deseo: «Y el perfume de la dama de noche, que comenzaba a despertar su denso aroma nocturno, llegaba turbador, como el deseo que emana de un cuerpo joven, próximo en la tiniebla estival» *(O* 84). De su infancia rescata Cernuda un aroma relacionado con la fecundidad: «De las hojas mojadas, de la tierra húmeda brotaba un aroma delicioso, y el agua de la lluvia recogida en el hueco de tu mano tenía el sabor de aquel aroma, siendo tal la sustancia de donde aquél emanaba, oscuro y penetrante, como el de un pétalo ajado de magnolia» *(O* 14). Aroma que brota de lo profundo de un agua oscura, y al mismo tiempo blanca, de tierra húmeda, como aquellas puras flores que, una vez producido el líquido delicioso y penetrante, olvidan su tensión, ajadas.

Si él es Luis de Baviera (los dos comparten un mismo destino: «[...] y el destino del rey, / desearse a sí mismo, le transforma, / como en flor, en cosa hermosa, inerme [...]» *[DQ* 341]), no debe extrañarnos que quiera estar solo: sabe que esas flores puras brotan «como sacrificio inaceptado ante el altar de un dios» *(O* 63). Albanio sabe, conoce el mal, pero lo conoce como tal porque los otros se lo han prohibido, los otros que le observan, que le sorprenden en su ardorosa actividad solitaria, los otros que le dicen que «eso no se hace», que «fuera las manos de los bolsillos». Y el mal es castigado por los otros. A esa *«mano tendida»* con una flor habrá que escarmentarla. La mirada de ese Dios es castradora: «Pero ninguna [maravilla] era comparable a una mano de yeso cortada. Era tan bella que decidí robarla. Desde entonces llena mis noches y mis días; me acaricia y me ama» *(PL* 82). Es una mano que «sabe», que se sabe observada, merecedora del castigo más terrible, mutilada expresión de ese castigo. ¿Cómo podemos esperar entonces que Cernuda salga de su cuarto?: «Extender entonces la mano / es hallar un monte que prohíbe, / un bosque impenetrable que niega, / un mar que traga adolescentes rebeldes» *(PL* 68).

Han convertido a Luis Cernuda en un «adolescente mutilado» *(PL* 68): «Aislado estoy, / inerme y blanco tal una flor cortada» *(I* 123).

II. Para que entre la luz...

Esta aceptación del cuarto, este regusto en la protección que el cuarto le brinda, tiene un origen preciso. Hay cuartos, los más deseados, que ofrecen al niño Cernuda el mayor atractivo, por estar sumidos en la penumbra, en el silencio, en la soledad, en la inmovilidad, cuartos que le están vedados, y él mismo se encarga de aclararnos qué tipo de autoridad se los prohíbe: «En los estantes de la biblioteca paterna, y a escondidas, porque no le permitían su uso, halló el niño unos tomos en folio [...]» *(O* 75). La intrusión en esas habitaciones le condena al castigo en otras: «Fui niño, / prisionero entre muros cambiantes» *(DO* 91). Y esa prohibición, con su castigo correspondiente a estar encerrado en un cuarto, el niño Cernuda ha acabado aceptándola gustoso: de hecho se ha convertido en la única «actividad» que le proporciona placer, un placer que desde estos años infantiles hasta su vejez parece consistir, simplemente, en un amortiguamiento del miedo ante la amenaza exterior. Lo que la habitación proporciona es una neutralización de *todo:* la habitación es una ausencia, un vacío que encierra a un niño lleno de miedo. Lo que le proporciona es la falta de contacto con el mundo, la pura negación: «Ni gozo ni pena» *(DO* 91); «Sin vida está viviendo solo profundamente» *(RA* 48); «Vivo y no vivo, muerto y no muerto, / ni tierra ni cielo, ni cuerpo ni espíritu. / Soy eco de algo» *(DO* 89).

Es muy posible que en el exterior se pueda alcanzar la felicidad, saciar el deseo, coger la flor tendida de los cuerpos que se ofrecen, gozar de los perfumes, la música, el movimiento: «Quizá el aire afuera / suene cantando al mundo / el himno de la fiel alegría; / quizá, glorias enajenadas, / alas radiantes pasan» *(DO* 98). Cernuda imagina todo esto desde el encierro en su habitación. Pero cuando él ha salido al exterior ha acabado buscando con mayor ahínco que antes la calma, síntesis del silencio, de la penumbra, de la soledad que le brinda el cuarto frente a las heridas causadas por el mundo de afuera, calma que empieza a adquirir, con el tiempo, connotaciones de ansiedad, de nostalgia del fin de esta lucha de tensiones insoportables en que consiste la vida: «Sea propicia la muerte al hombre a quien mordió la vida, / caiga su frente cansadamente entre las manos / junto al fulgor redondo de una mesa con cualquier triste libro [...]» *(I* 116). Sigue buscando en su madurez lo mismo que buscó desde niño, el filtro, con los mismos ingredientes: «Mas la luz deja el campo. / Es tarde y nace el frío. / Cerrada está la puerta, / alumbrando la lámpara» *(N* 157).

Pero en esa habitación donde «los suyos» le confinan, pero que él ha convertido desde sus años infantiles en un regazo que le protege por-

que le aísla, Luis Cernuda va creciendo, se hace adolescente, hombre: surge de él la urgencia del deseo de otros cuerpos como el suyo. El cuarto empieza a transformarse en el reducto donde un ser acuciado por un afán prohibido se debate angustiadamente. La farsa en que consiste su vida social, ese tener que aparentar ser como los demás, no hace más que agrandar, hacer más intensa la mordedura del aislamiento y la frustración: «Y sonreías, conversabas, ¿de qué?, ¿con quién?, como otro cualquiera, aunque dentro de poco tuvieras que encerrarte en una habitación, tendido contigo a solas en un lecho, revolviendo por la memoria los episodios de aquel amor sórdido y lamentable [...]» *(O* 112). Si el único signo de vida en el niño era el casi acto de la mirada, ahora esa mirada se dirige hacia su interior, memoria inexorable (pues Luis Cernuda no olvida nunca, bien a su pesar) de ese mundo de afuera que seguirá atormentándole aquí dentro. El cuarto ya no es una escapatoria: «Ello existía y te aguardaba, ni siquiera fuera, sino dentro de ti, adonde tú no querías mirar [...]» *(O* 112).

Cernuda ha construido a su alrededor, para protegerse, un muro que ya no puede romper, y se encuentra con que ese solaz de la soledad es realmente una condena, un confinamiento, una cárcel: «Tú estás allá, cruel como el día; / el día, esa luz que abraza estrechamente un triste muro, / un muro, ¿no comprendes?, / un muro frente al cual estoy solo» *(PL* 67). Muros que son vivos, crecen y se fortifican a medida que se agranda e intensifica el deseo que se retuerce allá adentro: «Un deseo inmenso, / [...] / bate contra los muros, bate contra la carne, / como un mar entre hierros / [...] / La prisión, / la prisión viva» *(DO* 98).

Y es que los muros él los lleva puestos. Están en todas partes. Son las leyes que constituyen «la sociedad», esa sociedad que le excluye, «la familia», esa institución que rodea al enamorado, condenándole a la inmovilidad absoluta, a ser estatua humana donde sólo queda, ansiosa, al acecho, como último resto de vida, la mirada: «Sentado entre los suyos, como tú entre los tuyos, no lejos de ti le descubriste, para suscitar con su presencia, desde el fondo de tu ser, esa atracción ineludible [...]» (O 79).

Pero Luis Cernuda no puede pensar que lo que él *es* sea mentira, es decir, no sea. Se da cuenta de que su deseo es él: «'Aquello que te censuren, cultívalo, porque eso eres tú.' No digo que esa máxima sea sabia, ni prudente, pero yo la puse en práctica [...]» *(HL* 240).

Ese deseo que los muros intentan contener «como un mar entre hierros» *(DO* 98) es «afán de una verdad» *(DO* 98). Su poesía será el arma que intente romper esos muros, será la ruptura del silencio con-

denatorio, la voz que tratará de derrumbarlos «para saludar la verdad erguida en medio» (*PL* 70). Brota entonces su poesía como un grito reivindicador del placer que los muros le niegan: «Diré cómo nacisteis, placeres prohibidos, / como nace un deseo sobre torres de espanto, / amenazadores barrotes [...] / noche petrificada a fuerza de puños, / ante todos, incluso el más rebelde, / apto solamente en la vida sin muros» (*PL* 65). Su poesía es el grito del prisionero, un «acto» de protesta que brota desde el fondo de la cárcel, rebotando contra los muros: «Pero él con sus labios, / con sus labios no sabe sino decir palabras; / palabras hacia el techo, / palabras hacia el suelo» (*RA* 51).

La lucidez de su mirada le permite darse cuenta de que lo prohibido no es simplemente su homosexualidad. Si fuera así, su poesía no pasaría de ser anecdótica. Lo que esta sociedad, la suya, la de su tiempo y su país, y su mundo, prohíbe es la consecución del placer, sometiéndolo a la utilidad, a la producción mecánica de otros hijos que serán a su vez reprimidos y futuros represores. Sociedad que no niega sólo el deseo homosexual, sino el deseo sin más: «Si el hombre pudiera decir lo que ama, / [...] / si como muros que se derrumban, / para saludar la verdad erguida en medio, / pudiera derrumbar su cuerpo, dejando sólo la verdad de su amor, / la verdad de sí mismo, / que no se llama gloria, fortuna o ambición, / sino amor o deseo, / yo sería aquel que imaginaba [...]» (*PL* 77). Lo que denuncia Luis Cernuda es la hipocresía represora de la verdad del deseo, que se ha convertido en la norma básica del mundo en que le tocó vivir, norma férrea que aísla a los hombres, que los incomunica, que los envilece, y de la que él no es la víctima única: «El invisible muro / entre los brazos todos, / entre los cuerpos todos, / islas de maldad irrisoria. / No hay besos, sino losas; / no hay amor, sino losas / tantas veces medidas por el paso / febril del prisionero» (*DO* 97).

El deseo inmenso está siempre ahí, agazapado, siempre dispuesto a derribar los muros. Cernuda identifica ese deseo, que es ante todo el deseo de romper los muros que le sujetan, con el mar. El mar comparte con él los tres elementos queridos, constitutivos de la habitación, la soledad, la oscuridad, el silencio: «Allí estaba él [mar]: en lo oscuro, un lamento de gozo o de pena; una voz insomne llamando nadie sabe qué o quién en la vastedad sin nombre de la noche» (*O* 110).

Cernuda contempla el mar y ve en él el homólogo de su afán que se debate, de esa libertad primera, que el hombre, con todas sus normas y leyes, no ha podido sojuzgar: «Acodado al balcón miro insaciable el oleaje, / oigo sus oscuras imprecaciones, / contemplo sus blancas caricias» (*I* 108). «Recuérdale agitado, al mar, sacudiendo su entraña, / como demente que quisiera arrancar en la luz / el núcleo se-

creto de su mal, / torciendo en olas su pálido cuerpo, / su inagotable cuerpo dolido» (*I* 119). El mar es la fuerza irreprimible, la esperanza siempre erguida del deseo, verdad que lucha contra toda sujeción, promesa de la liberación que abolirá ese dominio de la hipocresía y la injusticia represoras: «Y en la revolución pensábamos: un mar / cuya ira azul tragase tanta fría miseria» (*N* 142).

Pero la revolución, la que sucedió en la historia, fue vencida en España, y el deseo de Cernuda, perdida aquella esperanza, se declara también vencido en una lucha demasiado desigual: «[...] plazuelas silenciosas, y tras ellas, al fin cercano en olor denso y amargo, brotó su rumor hondo, largo, extraño, como el de unas alas inmensas que chocaran en vuelo impotente» (*O* 110).

Si el mar ha sido aherrojado, al menos da testimonio de una lucha constante: «Al único maestro respondías: / el mar [...]» (*I* 113). Cernuda oscila en esta apreciación del mar: como su deseo, el mar es grandioso, extraño, misterioso y oscuro, irreprimible, y sin embargo sojuzgado: «[...] la gran criatura enigmática, el mar inexpresable, / [...] / que sin embargo hubiera conocido, a semejanza del hombre, / nuestros deseos estériles, nuestras penas perdidas» (*I* 118).

La tensión que se produce entre este deseo sin límite y los muros de la cárcel en que han convertido a Cernuda acaba por resultar difícilmente soportable. El es el campo de batalla donde se enfrentan su deseo y esos muros antes protectores. Su poesía es el resultado de la violencia de esa pelea, donde él va a ser agresor y agredido, cuchillo y carne penetrada, víctima y verdugo; es el intento de sobrevivir a la pugna que entablan por salir afuera «los elementos libres que aprisiona mi cuerpo» (*CQ* 202).

Elemento siempre presente es el miedo, el miedo a todo movimiento, a toda acción, instilado por los otros en Cernuda, que surge particularmente claro, todopoderoso e impuesto («extraño») en las ocasiones en que su homosexualidad se ve en trance de evidenciarse: «Un pudor extraño, defensa quizá de la personalidad a riesgo de enajenarse, tiraba hacia dentro de ti, mientras una simpatía instintiva tiraba hacia fuera de ti, hacia aquella criatura con la que no sabías cómo deseabas confundirte» (*O* 79-80).

No es de extrañar que a lo largo de toda la poesía de Cernuda aparezca, como una constante, esa apetencia de inmovilidad, ese afán de calma, esa busca del recinto cerrado, ese ansia de sueño, de descanso o de muerte que cuajan en la figura de la estatua. Como él, las estatuas son las ruinas de un pasado glorioso, dioses ahora olvidados para quienes el tiempo no existía, seres antes vivos, luminosos y plenos, hoy caídos y muertos en un mundo de miseria y horror, como él mutilados

e inmóviles: «Hoy yacéis, mutiladas y oscuras, / entre los grises jardines de las ciudades» (*I* 126). Como en él, la única «actividad» en las estatuas consiste en la contemplación estática y extática (significativamente hace de estas dos palabras sinónimos) de ese pasado perdido, de aquel vivir eterno del cual han sido arrojadas para siempre y que sólo existe en el recuerdo: «Hermosas y vencidas soñáis, / vueltos los ojos hacia el cielo, / mirando las remotas edades / de titánicos hombres [...]» (*I* 125). Como ellas, Cernuda, solitario e inmóvil en el tiempo que pasa, vuelve continuamente en el recuerdo a aquella edad de luz irrecuperable: «En tanto el poeta, en la noche otoñal, / [...] / mira las ramas que el verdor abandona / nevarse de luz beatamente, / y sueña con vuestro trono de oro / y vuestra faz cegadora, / lejos de los hombres, / allá en la altura impenetrable» (*I* 126).

La estatua del dios del poema «Resaca en Sansueña» nos revela el tormento que oculta su inmovilidad. Y es que la tensión se da también entre el recuerdo del paraíso, que es el pasado, y el presente: «Lleno estoy de recuerdos. Su tormento me abre / como llaga incurable el hueco de la gloria, / gloria que no soñé, gloria que yo llevaba / con su nimbo visible de luz sobre mi frente» (*N* 152). La estatua es ruina, resto de un pasado en que «la vida no era un delirio sombrío» (*I* 125), delirio que es el presente en el que viven caídas, calladas, vencidas, mutiladas, oscuras, impenetrables; imágenes, como Cernuda, de la muerte: «Y de la imagen del amor quedaban / sólo recuerdos vagos bajo el viento. Él conocía que todo estaba muerto / en mí, que yo era un muerto / andando entre los muertos» (*N* 162).

A Cernuda, por otra parte, le repele (otra tensión) esa inmovilidad que es la negación de la vida, el resultado último de la prohibición inicial, el muro que aprisiona sus «elementos libres»: «La nieve que fue el agua, la sustancia maravillosamente fluida que aparece bajo tantas formas amadas: la fuente, el río, el mar, las nubes, la lluvia; todas ágiles, movedizas, inquietas, como la vida; yendo y viniendo, subiendo y bajando, con su rumor músico, su centelleo mágico, su libertad volada. Mas el hielo, matándola, la fija; y ahí queda yacente, sin luz el plumaje, sin son la garganta» (*O* 158).

Pero ya hemos visto cómo esa vida es amada a distancia, simplemente contemplada: al mínimo contacto con ella Cernuda resulta siempre herido, y vuelve, escarmentado, a la inmovilidad, torturada, pero placentera por amortiguadora del dolor. Inmovilidad que acabará buscando en los otros: de ahí su retorno al pasado, su vivencia de personajes históricos, que es una huida más del contacto con el exterior de la habitación, una búsqueda del interior de esos personajes, oculto tras una fachada tan hierática, tan impuesta en ellos como en él. Al fin

y al cabo son figuras odiadas. La sociedad, la suya, ha construido esas imágenes, ha fijado para siempre sus rasgos para odiarlas mejor, las ha petrificado en un único gesto, escogido entre todos y negador de todos los demás, impuesto, como el de toda estatua inmovilizada: «No conozco a los hombres. Años llevo / de buscarles y huirles sin remedio. / ¿No les comprendo? ¿O acaso les comprendo / demasiado? [...] / Muertos en la leyenda les comprendo / mejor. Y regreso de ellos a los vivos / [...]» *(CQ* 200).

Cernuda acude, entonces, a estos seres del pasado, desdeñosos y desdeñados, aristócratas no por linaje, sino por voluntad implacable de distanciarse de un «vulgo» («[...] príncipes, virreyes, duques altisonantes, / vulgo luciente no menos estúpido que el otro» *[CQ* 193]) que les rechaza y al que contestan con otro rechazo. Aislados, orgullosos, obstinadamente impenetrables, todos estos personajes son figuras solitarias que se proponen ser ellos, lo que los demás les censuran. La actitud de Cernuda es aquí la misma, básicamente, que vimos antes: a los seres que esta sociedad erige como encarnaciones de la odiosidad, la antipatía, el desprecio, Cernuda se acerca en solidaridad, acepta sus rasgos repelentes, los asume, para arrojarlos a la cara de la sociedad que los ha creado para escarnecerlos, la sociedad ñoña, pacata, mezquina, «de comerciantes y tenderos», tan fácilmente atemorizable, tan atemorizada, y por ello tan dispuesta a condenar, para así defender su propia estrechez: «Viva pues Góngora, puesto que así los otros / con desdén le ignoraron, menosprecio / tras del cual aparece su palabra encendida» *(CQ* 193).

De más está decir que lo que Cernuda ve en estos personajes no es la figura en su historia, sino el mito que de ellos ha creado y decidido crear esta sociedad. No se identifica con lo que «en realidad» fueron, sino con la imagen legendaria que de ellos han hecho. Y acto seguido se proyecta a sí mismo en estos rasgos deformados: y el fundamental de ellos que importa en este trabajo es el del aislamiento buscado, el rechazo de los otros, conseguido a costa de detener el movimiento, expresión a su vez de un tiempo sin tiempo, ido para siempre.

Nos presenta entonces a Felipe II, solitario en la altura del monte, contemplando inmóvil la construcción del Escorial, esos cuatro inmensos muros protectores de los que literalmente no saldrá nunca, que acogerán su vida y su muerte, elección y condena, habitación y ataúd: «Aquí sentado miro cómo crece / la obra, dulce y dura, vasta y una, / protegiendo, tras el muro de piedra, / la fe, mi diamante de un más claro día» *(VV* 264). Recinto que es a la vez jardín cerrado, defensa frente a la conjuración odiosa, las amenazadoras miradas de los otros en el mundo de afuera: «Y yo de tierra mala trazo un huerto / sellado

para el mundo todo, / que huraño lo contempla concertando hundirlo» *(VV* 266). Y es que, como vimos al comienzo de este trabajo, la principal agresión del mundo exterior se da por manos del tiempo, del que el movimiento es simplemente medida. Felipe II erige esos muros defensores para la eternidad, porque «la mutación es mi desasosiego» *(VV* 266). Uno puede abolir el tiempo, o imaginar que lo consigue, en la absoluta inmovilidad. Queda sólo la vida interior al resguardo de toda herida: «Mi obra no está afuera, sino adentro» *(VV* 266).

Nos presenta también a un Luis de Baviera escuchando música en la soledad y oscuridad del teatro: «Sólo dos tonos rompen la penumbra» *(DQ* 338), «sombras la sala de auditorio nulo» *(DQ* 339), soledad que consiste primordialmente en abolir el mundo de afuera, a base de aquellas negaciones repetidas que vimos antes: «Ni existe el mundo, ni la presencia humana / interrumpe el encanto de reinar en sueños» *(DQ* 339). En esta sala oscura el rey homosexual se inclina sobre el caudal de música y se enamora de su imagen reflejada: «Mancebo todo blanco, rubio, hermoso que llega / hacia él y que es él mismo [...] / [...] / [...] como extraño contempla con emoción gemela su imagen desdoblada / y en éxtasis de amor y melodía queda suspenso» *(DQ* 340). «El es el otro» *(DQ* 340) con quien desea confundirse: la actitud del «Narciso enamorado» *(PP* 18) de sus principios poéticos no ha cambiado mucho en el último libro de Cernuda. El cuarto sigue siendo el protector de este Fénix que continuamente se autoconsume en su propio ardor solitario.

Nos presenta a un Góngora desengañado, en busca, como Cernuda, de un recinto donde protegerse del mundo: «Ya se resigna a ver pasar la vida tal sueño inconsistente / que el alba desvanece, a amar el rincón solo / adonde conllevar paciente su pobreza» *(CQ* 193).

Nos presenta a Paravicino, asomado a su marco, como Cernuda a su ventana, contemplando estático un tiempo detenido, como Cernuda desterrado «en este limbo» *(CHC* 288), como él recordando inmóvil aquel pasado al que no volverá nunca: «Estás mirando allá. Asistes / al tiempo aquel parado, cuando el pintor termina / y te deja mirando quietamente tu mundo / a la ventana [...] / [...] / Aquella tierra estás mirando, la ciudad aquella, / la gente aquella [...]» *(CHC* 289).

Nos presenta la figura abominable del César, en enfermiza búsqueda obsesiva de la soledad, la oscuridad, el silencio sólo acunado por el rumor del mar, acosado en un último reducto a seguro de la mirada insoportable de los otros, en «isla [...] inaccesible, / segura; sola morada para el César, como / el César solo ser para morar en ella. / [...] / [...] abajo el mar insomne; / [...] / Todo aquí en soledad, a solas, / como conciencia en alta noche, / mas libre de su angustia. Se-

guro / estoy de que la faz humana, ya insoportable / tiranía, no romperá esta magia» *(VV* 274). Figura vuelta hacia un pasado atosigante como una pesadilla: «Cuando en tregua fugaz, calmados cuerpo y mente, / quieto [...] / a oscuras, oigo en mi yacija / la lluvia, el surtidor, el oleaje, / batiendo contra el mármol o la roca, / resucitar parecen las aguas del pasado, / que vuelven y me ahogan, lentas, irreprimibles» *(VV* 276).

Frente al menosprecio, frente a la mirada odiosa de los otros, frente a la tiranía de la faz humana, los muros, en su interior, protegen el brote de la «palabra encendida» *(CQ* 193), «como diamante» *(CQ* 192), de Góngora, de la fe como «diamante de un más claro día» *(VV* 264) de Felipe II, de la palabra que «fulge igual que otros joyeles» *(CHC* 289) de Paravicino. Los muros encierran esa luminosa, ardorosa actividad poética («soy en la noche un diamante que gira...», dice el farero solitario en su monólogo *[I* 108]), que se quiere pura, excluyente, impenetrable, dura, inmaculada, ejercida, como la contemplación de sí mismo en el espejo de su habitación, como la contemplación de su flor brotando entre sus manos de niño en el jardín, en y desde la soledad, el silencio, la penumbra del recinto cerrado. Su poesía brota gracias a esos muros: la muralla suprema del Escorial canta, entonces, «el mundo bello [...] / con voz que nadie oye / [...] / y en la gloria nocturna, / divinamente solo, / sube su canto puro a las estrellas» *(N* 182). Cual su poesía, el Escorial brota, flor en el huerto monástico, como «lirio sereno en piedra erguido / [...] / ruiseñor claro entre los pinos / que un canto silencioso levantara» *(N* 179).

El Escorial es también la fuente que se yergue, brotando incansablemente en el centro de todos los jardines de Cernuda, en este caso duradera y pétrea: «Agua esculpida eres, / música helada en piedra. / La roca te levanta / como un ave en los aires; / piedra, columna, ala / erguida al sol, cantando / [...]» *(N* 181). El Escorial es «inútil como el lirio» *(N* 181). En medio del jardín monástico su erección eterna se levanta hacia las alturas, «[...] hacia los cielos anchos te alzas duro» *(N* 179). Brota «desnudo y puro como carne efímera, / pero tu entraña es dura [...]» *(N* 180). Como el Escorial, la fuente en el centro del jardín se alza en su afán solitario: «Hacia el pálido aire se yergue mi deseo / [...] / como esbelta columna [...]» *(N* 143), rodeada de estatuas mutiladas que contemplan su brotar, como Cernuda contemplaba el de aquella flor, «única entre las cosas, muero y renazco siempre» *(N* 143), ave fénix que mana líquidamente del fuego en que se consume, su poesía es esa fuente, surtidor entre muros que encierran ese claro ardor del deseo, «el fuego originario, / la pira donde el fénix muere y nace» *(CQ* 232). Su poesía es ese canto nocturno, monólogo

del insomnio (como en el caso del farero, del César), el intento obsesivo de fijar en el tiempo ese brotar incesante de la fuente hasta petrificarla en una total inmovilidad, el florecer de su afán solitario, oscuro y silencioso en el recinto protector, la inclinación enamorada sobre su propia imagen, como el niño que inclinado sobre su flor la miraba brotar absorto en un mundo sin tiempo.

Magia, encanto, sueño, éxtasis, recuerdo embelesado: la inmovilidad de estos seres del pasado, de la estatua, del ser entre muros, permite detener el tiempo, o mejor, hacer como si el tiempo hubiera sido abolido. Cernuda odia el hielo porque detiene el fluir del agua; pero ese fluir que trae consigo el fin de su propia belleza, el adiós al goce de la belleza de los otros, el acercamiento de la vejez y con ella la dificultad cada vez mayor de gratificar su deseo, el acrecentamiento de la soledad, la proximidad de la muerte, ese fluir es más terrible que la inmovilidad: por lo menos ésta permite olvidar el presente, el paso del tiempo ahí afuera. Su quehacer poético, su palabra en el tiempo, es resultado de esta obsesión, de ese ensimismamiento tajante, es el monólogo de la estatua, el afán de estar, o ser, «vivo sin tiempo» *(CQ* 219). El es el primero en ser consciente de ello, y lo extraño es que esta conciencia extremadamente lúcida no haya puesto fin a su oficio de escribir: al contrario, lo que sorprende de Cernuda es que haya hecho de esta conciencia, de su mirada sobre su poesía, materia poetizable: «Ha sido la palabra tu enemigo: / por ella de estar vivo te olvidaste. / [...] / El amargo placer de transformar el gesto / en son, sustituyendo el verbo al acto, / ha sido afán constante de mi vida» *(CQ* 223). Cernuda sabe demasiado bien que incluso la inmovilización en la palabra escrita está sujeta al cambio y a la muerte: «Quién le diera a tus versos [...] / [...] para volver después al éxtasis inmóvil, / vivir sin ti y sin nadie, con vida entera y libre» *(CQ* 214).

Si Cernuda sigue buscando en su madurez el silencio que en su infancia estaba preñado de amenazas, si busca la oscuridad ocultadora de las miradas y encubridora de sus actos, la soledad que le libra del contacto con el afuera que hiere, con los otros que hieren, es porque «concibe la existencia en dolor puro» *(CQ* 221), existencia que se da en el tiempo y de la que el cuerpo y la belleza, en su decaimiento, son los relojes preferidos: «El tiempo, insinuándose en tu cuerpo, / como nube de polvo en fuente pura, / aquella gracia antigua desordena / y clava en mí una pena silenciosa» *(CQ* 225). Para neutralizar este dolor busca todos esos elementos, la quietud absoluta de la estatua, la inmovilidad de los muertos en la leyenda, la fijación de su vida en su mismo escribir. La suya es una sensibilidad que siempre e invariablemente va a resultar herida. Este miedo al dolor, que todo contacto con el mundo va a oca-

sionarle, es lo que se agazapa tras su afán de muerte, que no es la muerte en sí, física, punto final de la vida, sino de ataraxia, de nirvana, de evitar esta existencia que es el presente, que es la conciencia del tiempo que pasa, de «vivir sin estar viviendo», pues vivir viviendo hace demasiado daño: «Si morir fuera esto, / un recordar tranquilo de la vida, / un contemplar sereno de las cosas, / cuán dichosa la muerte, rescatando el pasado / para soñarlo a solas cuando libre, / para pensarlo cual presente eterno / [...]» *(VV* 249). Pero la muerte, la otra, la de verdad, existe. El tiempo la aproxima: «Con tácita premura en cada ciclo / la primavera acerca más la muerte, / y adonde quiera que los ojos miren / memoria de la muerte sólo encuentran» *(CQ* 227). Cernuda, en su envejecer, en su deseo cada vez más frustrado, en su vida que, como parodia de lo que la vida debería ser, no hace de él y de los que como él sufren más que un muerto andando entre los muertos, ve el acercamiento ineludible de la suya. Y, como es de esperar en él ante toda imposición que le viene de fuera, irremediable, la asume, la acoge como a compañera de largos años, la recibe gustosamente y hace de esta aceptación un rasgo más que le diferenciará de los otros que le han marcado como diferente, esos otros que «[...] no asistieron / como yo insobornables al vencimiento amargo / de la muerte, renunciando a sus almas / con adiós inconsciente. Yo contemplo / la mía, como pájaro herido bajo un ala / que a tierra viene, mas lucha todavía / con plumas abolidas que no sostiene el aire» *(CQ* 206).

Le han marcado para diferenciarlo y él acentúa esos rasgos diferenciadores: la inversión invade sus actividades casi de manera ritual; de ella es muestra esta poesía nocturna. Si en una sociedad de comerciantes y tenderos el día se define por su rendimiento, él hace de la noche el centro de su vivir cotidiano: «Todos acaso duermen, / mientras él lleva su destino a solas» *(RA* 44). Hundido hasta el cuello en esa sociedad que le excluye, Cernuda se ha sentido ajeno a ella, y a lo que de ella hay dentro de él, desde siempre: «Siendo joven, bastante tímido y demasiado apasionado, lo que le pedía a la música eran alas para escapar de aquellas gentes extrañas que me rodeaban, de las costumbres extrañas que me imponían, y quién sabe si hasta de mí mismo» *(O* 108).

Sus deseos de huir de esta sociedad que le condena aparecen desde sus comienzos poéticos. Ya vimos que el cuarto y el jardín son un refugio frente al mundo que le rechaza, que le convierte en extraño: «Como él mismo extranjero, / como el viento huyo lejos» *(RA* 45). La habitación es el territorio único donde su extrañeza encuentra asilo. Si es el único sitio en que la sociedad le deja tranquilo es porque constituye un destierro en su propia tierra. Desde muy pronto Cernuda se ha preguntado: «de qué país eres tú, / [...] / vida de sueños azuzados» *(PP* 75).

Para él la respuesta es clara: la patria es otra convención, otra norma impuesta por una sociedad que, paradójicamente, le excluye, le recluye como una vergüenza que hay que ocultar en una «habitación», que es eufemismo de cárcel, y al mismo tiempo le exige respeto a sus sagradas instituciones. Convenciones y normas que le obligan, aunque rechazándolo, a pertenecer a ella, le obligan a permanecer dentro y fuera de ella, revelando a cualquier mirada mínimamente escrutadora su mentira: «El país es un nombre; / es igual que tú, recién nacido, vengas / al norte, al sur, a la niebla, a las luces; / tu destino será escuchar lo que digan / las sombras inclinadas sobre la cuna» *(PP* 75). Y son esas sombras las que han decretado arrojarle al mundo, el mundo de afuera, tempestuoso y enemigo, que a su vez le expulsa: «Bajo el anochecer inmenso, / bajo la lluvia desatada, iba / como un ángel que arrojan / de aquel edén nativo» *(DO* 93). La conciencia de su propia extrañeza y de la injusticia de la condena que le imponen le acompañará siempre, pues durará siempre: «Me perdí luego por la tierra injusta, / [...] / diverso con el mundo» *(I* 107).

Y vino la guerra, y con ella ese destierro se hace tangible. Ya no es un sentimiento suyo, una impresión subjetiva, si es que antes lo era; un síntoma de manía persecutoria. Si antes se sentía extraño en su tierra, ahora sabe que no podrá volver mientras los vencedores la ocupen. Y su destierro durará toda su vida. Cernuda no volvió, no quiso volver nunca a España. Violentamente arrojado de ella para siempre, España (la España de antes de la guerra), a partir de este momento de su poesía, se elabora y sueña como mito: el mito del edén perdido, del pasado sin tiempo, del lugar en que la indolencia se desentiende del provecho, tierra donde el trabajo no esclaviza (esclavizaba) al hombre. El paraíso aquel nativo de la niñez se localiza en aquella España de entonces, forma desde ahora parte de un pasado que, como el de su infancia, es mito porque no volverá jamás. España pasa a ser el recinto protector del que le han arrojado. Cernuda es ese Lázaro que vuelven a echar al mundo sin que él lo quiera, superviviente de una guerra fratricida de la que el odio salió vencedor («ellos, los vencedores, / caínes sempiternos, / [...]» [*N* 176]). Pero esta vez es un cadáver condenado a transitar por un mundo que ya no ofrece ninguna esperanza, en que la esperanza ha sido masacrada y sólo subsiste como mero recuerdo del pasado un mundo, como él mismo, muerto: «Encontré el pan amargo, sin sabor las frutas, / el agua sin frescor, los cuerpos sin deseo; / la palabra hermandad sonaba falsa, / y de la imagen del amor quedaban / sólo recuerdos vagos bajo el viento. / El conocía que todo estaba muerto / en mí, que yo era un muerto / andando entre los muertos» *(N* 162).

Posibilidad de vida, de realización del deseo, de hermandad, todo

aquello pertenece al mundo de antes, que la guerra ha destruido: «La vida con la historia, / tan dulces al recuerdo, / ellos, los vencedores, / caínes sempiternos, / de todo me arrancaron. / Me dejan el destierro» *(N* 176). El era ese ser divino del que sólo queda ahora la estatua mutilada y oscura, monologando solitaria en la noche silenciosa del mar de Sansueña, «[...] la piedra divina / que un desastre arrojara desde el templo al abismo, / poniendo al poderío término entre las sombras» *(N* 151). Después del desastre sólo queda el tiempo largo y sin vida del exilio: «Uno a uno los siglos morosos del destierro / pasaron sobre mí» *(N* 151). Vida en la que sólo merece el nombre de tal lo que pertenece al pasado, un pasado portador de promesas ciertas, que, y en esto consiste el presente, duele recordar porque han sido aniquiladas: «Lleno estoy de recuerdos. Su tormento me abre / como llaga incurable el hueco de la gloria, / gloria que no soñé, gloria que yo llevaba / con su nimbo visible de luz sobre mi frente» *(N* 152).

La habitación en la que sigue buscando refugio se convierte entonces en un destierro dentro del destierro. Pues la sociedad en la que está exilado sigue, como en «su» tierra, rechazándolo. Ahora es doblemente extraño: «[...] al final de la madrugada, entre febril y escalofriado, entraste en el vestíbulo oscuro y desierto del hotel. Qué vacío el de esa hora que antecede al alba; qué mundo increado o extinto el que se mira entonces» *(O* 185). La diferencia es que ahora ese cuarto ya no es el suyo. La soledad, la penumbra, el silencio, son realmente portadores de una angustia siniestra, signos de un mundo espectral: «Despojado bruscamente de la luz, del calor, de la compañía, te pareció entrar desencarnado en no sabías qué limbo ultraterreno. Y con angustia creciente volvías atrás la mirada hacia aquel rincón feliz, aquellos días claros, ya irrecobrables» *(O* 185-86). A partir de ahora, aquellos objetos cotidianos sobre los que descansaba la mirada desde las primeras poesías, que le rodeaban acogedores, cuya presencia y reconocimiento constituían la delicia de su soledad en la habitación, se convierte ahora en testigos implacables de su doble destierro: «Qué agonía en aquel alba desolada, entre los objetos sórdidos del existir cotidiano, hecho por y para aquellos que no pueden ser ni podrán ser nunca parte de ti» *(O* 186). Alienación del mundo en torno, extrañeza de unos objetos cuya única misión es recordarle su desarraigamiento, dando a su vida la misma falta de sentido que a ellos les caracteriza, enajenándole de sí mismo, signos, más crueles que los de antes, de esta autoalienación: «Al entrar en tanta extrañeza tu vida se volvió, ella también, otro objeto inerte y vacío, como concha de la cual arrancan su perla» *(O* 186). A doble destierro, doble mutilación. Antes, por muy enemiga que fuese su sociedad, era la suya, se sentía enraizado en ella. Ahora «[...] me he perdido / en el tiempo lo mismo

que en la vida, / sin cosa propia, fe ni gloria, / entre gentes ajenas / y sobre ajeno suelo / cuyo polvo no es el de mi cuerpo» (*N* 179).

Pero en esa extrañeza total, el destierro obligado de la habitación le ofrece, en medio de todo, el único refugio que le evita el siempre hiriente contacto con el mundo exterior tempestuoso, sigue siendo el reducto silencioso y nocturno que contiene «los elementos libres que aprisiona mi cuerpo» (*CQ* 202):[7] «[...] en hora tardía, aún leyendo / bajo la lámpara luego me interrumpo / para escuchar la lluvia, pesada tal borracho / que orina en la tiniebla helada de la calle» (*CQ* 202).

Para la estatua la habitación es el museo polvoriento, almacén donde se apilan, desordenados, fragmentados y ruinosos, los restos de un pasado glorioso cuya memoria constituye un presente de agonía: «Trágicamente extraños, desprendidos / desde su eternidad, entre los astros / libres del tiempo, así aparecen hoy / por los museos. Pálidos fantasmas / en concilio [...] / sobre la escalinata polvorienta, / en el dintel de las columnas rotas» (*VV* 259). Habitación oscura, donde siempre acecha la mirada enajenadora, inoportuna y ofensiva de los otros: «En la penumbra polvorienta pasan hoy / seres grises; con ojos asombrados / miran sin ver aquellos cuerpos duros / orgullosos [...] / [...] los vestigios / del dios que fue [...] / y hostiles como extraños ofenden su agonía / con una admiración incrédula» (*VV* 260). Duro y orgulloso como su Góngora, Cernuda vive su presente sin vida en un cuarto que es el último reducto defensivo: «Ya se resigna a ver pasar la vida tal sueño inconsistente / que el alba desvanece, a amar el rincón solo / adonde conllevar paciente su pobreza» (*CQ* 193). Rincón que permite y que es su mundo interior, su intimidad, su ensimismamiento: «Vuelto hacia ti prosigues / [...] / y así la vida pasas, / morador de entresueños, / por esas galerías / donde a la luz más bella hace la sombra» (*VV* 249).

Doble destierro, que encierra a un muerto entre los muertos: «[...] Hoy la vida morimos / en ajeno rincón [...]» (*VV* 264). Rincón donde la única actividad consiste en contemplar aquel pasado luminoso: «Recuerdo bien el sur donde el olivo crece / junto al mar claro y el cortijo blanco» (*N* 179). Su no-vida es ese recordar interminable, volver continuamente a un deseo de realización imposible: «Ir de nuevo al jardín cerrado, / que tras los arcos de la tapia, / entre magnolios, limoneros, / guarda el encanto de las aguas. / [...] / Ver otra vez el cielo hondo / a lo lejos, la torre esbelta / tal flor de luz sobre las palmas; / las cosas todas siempre bellas / [...] / [...] sueño de un dios sin tiempo» (*N* 166). España es jardín o habitación, es los cuatro muros eternos del Escorial, aquel recinto cerrado adonde se dirige constantemente su recuerdo «y allí encuentra regazo» (*N* 179). Ahora, «[...] con el sosiego casi triste / de quien mira a lo lejos, de camino, / las tapias que de

niño le guardaran / dorarse al sol caído de la tarde, / a tí, Escorial, me vuelvo. / [...] / Tus muros no los veo / con estos ojos míos, / ni mis manos los tocan. / Están aquí, dentro de mí, tan claros [...]» (*N* 179-80). En Escorial le ofrece lo que Cernuda no tiene: «Porque eres la vida misma» (*N* 182).

En el presente de agonía, desde el que escribe Cernuda, el recuerdo de aquella vida sólo consigue azuzar el dolor. Este presente de destierro está, además, localizado: en el Norte sombrío, sólo iluminado por el claro Sur de la memoria, por los muros de ese Escorial que a su mirada, al volver atrás, aparecen «[...] tan claros, / que con su luz borran la sombra / nórdica donde estoy [...]» (*N* 180). Norte de brumas, al que opone el sol del Sur; Norte de trabajo embrutecedor, al que opone una indolencia obstinada como actitud sureña; Norte de seres convertidos en sombras anónimas que le contaminan, donde vida es sinónimo de encarcelamiento: «El Norte nos devora, presos en esta tierra, / la fortaleza del fastidio atareado, / por donde sólo van sombras de hombres, / y entre ellas mi sombra, aunque ésta es ocio, / y en su ocio más la burla amarga / de nuestra suerte [...]» (*VV* 291).

El Norte es la ciudad por antonomasia, la extensión de su cuarto-prisión, desde donde Cernuda contempla impotente y pobre su condena: «Esta ciudad ha sido cárcel tuya varios años [...]» (*O* 135), dice refiriéndose a uno de los productos más lúgubres de la sociedad industrial, el Glasgow (cuyo nombre no menciona) donde trabaja como lector de español. Para él las ciudades del Norte son la civilización del Norte, ciudades donde el horror, la injusticia, la miseria, en contraste con la inmensa riqueza acumulada de unos pocos, son algo nuevo a los ojos ansiosos de ver mundo de aquel niño que hojeaba libros de viajes en la luz tamizada de un patio sevillano: «Estoy en la ciudad alzada para su orgullo por el rico, / adonde la miseria oculta canta por las esquinas / o expone dibujos que me arrasan de lágrimas los ojos» (*N* 148). Esta ocultación de la miseria, esta hipocresía, afecta directamente a Cernuda, en ella basa el rechazo de que el Norte le hace objeto y que él rechaza a su vez: «Dueña de los talleres, las fábricas, los bares, / toda piedras oscuras bajo un cielo sombrío, / silenciosa a la noche, los domingos devota, / es la ciudad levítica que niega sus pecados» (*N* 175).

Frente a «aquella Escocia aborrecible» (*O* 175), la vida del Sur, por pobre que éste sea, se alza como un paraíso que, por perdido, Cernuda conforma míticamente: «Las mentiras solemnes no devoran sus vidas / como en el triste infierno de las ciudades grises» (*N* 150). Frente al trabajo alienante y embrutecedor del Norte, Cernuda levanta, como un valor positivo, el mito de la indolencia improductiva del Sur, centrado fundamentalmente en la renuncia a lo práctico, en el rechazo a la

perversión que trae consigo el dinero, en la defensa del valor de uso aún no contaminado, donde lo inútil es lo que vale: «Aquí [en el Sur] el ocio es costumbre. Su juventud espera. / La hermosura se precia. No alienta la codicia» *(N* 150). Frente a las sombras tristes, vacías y frías del Norte, los hombres del paraíso del Sur participan de la belleza de la obra artística, cada uno se mueve en el aura de su belleza individual, a la que otorga gracia la inocencia no manchada: «Con la gracia inocente de esbeltos animales / se mueven en el aire estos hombres sonoros, / bellos como la luna, cadenciosos de miembros, / elásticos, callados, que ennoblecen la fuerza» *(N* 150).

Tierra del Sur, donde la miseria, el sufrimiento y la muerte existen, pero en sociedad dispuesta a afrontarlos con el canto y redimida por él, donde el trabajo, que Cernuda tiene el cuidado de llamar «tarea», no es una esclavitud alienadora: «Esta es la gente clara y libre de Sansueña. / Aptos al sufrimiento, el canto les redime / de llorar la miseria [...]» *(N* 151).

Este es el mito, la visión del deseo. Es la visión de una clase, el «pueblo», con quien Cernuda se siente unido para oponerse a los «comerciantes y tenderos», unión en que la inocencia, que no conoce el pecado y que por eso no condena, juega un papel importante. Frente a esta visión mítica, la realidad implanta la suya: los vencedores, los «caínes sempiternos», los que imponen las leyes, los que condenan en nombre de ellas, los que le destierran. Muy pocas veces aparece en la poesía de Cernuda la primera persona del plural, y cuando aparece este «nosotros» es significativo: «Hoy la vida morimos / en ajeno rincón. Y mientras tanto / los gusanos, de ella [Sansueña] y su ruina irreparable, / crecen, prosperan» *(VV* 264). «Mucho enseña el destierro de nuestra propia tierra. / ¿Qué saben de ella quienes la gobiernan? / ¿quiénes obtienen de ella fácil vivir? [...] / De ella también somos los hijos / oscuros [...]» *(N* 179).

Ya antes de la guerra Cernuda se da cuenta de que si algo le une a los hombres es el dolor, la represión de un deseo, que no es sólo el suyo homosexual, sino un deseo que va por encima de él, que supera a todo individuo uniéndole a los otros en los que también el deseo vive agazapado y sojuzgado tras una serie de «nobles» enmascaramientos sonoros: «La caricia es mentira, el amor es mentira, la amistad es mentira. / Tú sola [tierra] quedas con el deseo, / con este deseo que aparenta ser mío y ni siquiera es mío, / sino el deseo de todos, / malvados, inocentes, / enamorados o canallas» *(DO* 101). Cernuda descubre en la soledad del cuarto la urgencia irreprimible de este deseo, que va más allá de toda individualidad; soledad gracias a la cual sale al encuentro de los demás hombres como él acuciados, solitarios, aislados: «Por ti, mi

soledad, los busqué un día; / por ti, mi soledad, los amo ahora» (*I* 108). Gracias a esa distancia, primero impuesta en él, ahora asumida, puede recuperarlos: «Y así, lejos de ellos, / ya olvidados sus nombres, los amo en muchedumbres» (*I* 108). Pero con la guerra y el destierro su inclusión en una comunidad de sufrimiento, su voluntad de unión con los que sufren, se hace explícita. El uso del «nosotros» se hace entonces posible y no tiene otro sentido que esta voluntad. Ante un dios que en el contexto del poema es la totalidad antes de la fragmentación, dice ahora: «Mi sed eras tú [Dios], tú fuiste mi amor perdido, / mi casa rota, mi vida trabajada, y la casa y la vida / de tantos hombres como yo a la deriva / en el naufragio de un país» (*N* 149). Gracias a su homosexualidad, que le convierte en un otro total, descubre, intuye, simpatiza con otros dolores, otras soledades de otros hombres. El asumir su otredad le hace posible, con un rasgo típico suyo, convertirla en algo positivo: «Por mi dolor comprendo que otros inmensos sufren / hombres callados a quienes falta el ocio / para arrojar al cielo su tormento» (*N* 148). Su poesía surge de este ocio, es una llamada de auxilio tanto como un intento de llevar auxilio, de ponerse en contacto con esos otros a quienes hermana, con quienes le hermana, el dolor.

En su duro aislamiento aceptado, cambiado de signo con esta aceptación, le mantiene una esperanza: «Un sueño que conmigo / él [Dios] puso para siempre, / me aísla. Así está el chopo / entre encinas robustas. / Duro es hallarse solo / en medio de los cuerpos. / Pero esa forma tiene / su amor: la cruz sin nadie. / Por ese amor espero, / despierto en su regazo, / hallar un alba pura / comunión con los hombres» (*N* 157). El Lázaro arrojado por segunda vez a una vida sin vida, intuye, conoce, una salvación posible, a través de la cual la oscuridad se verá transformada en luz: «Así rogué, con lágrimas, / fuerza de soportar mi ignorancia resignado, trabajando, no por mi vida ni mi espíritu, / mas por una verdad en aquellos ojos entrevista / ahora. La hermosura es paciencia. / Sé que el lirio del campo, / tras de su humilde oscuridad de tantas noches / con larga espera bajo tierra, / del tallo verde erguido a la corola alba / irrumpe un día en gloria triunfante» (*N* 163).

Gloria que era el pasado de la estatua sumergida en la penumbra y el silencio del mar de Sansueña, dios caído, que espera la salvación, una vuelta a la plenitud de la vida que le arrancaron, en el presente destruida y fragmentada: «Aún espero el rescate de las aguas profundas, / la paz de las auroras futuras, devolviendo / a la tierra algún día este mármol caído» (*N* 152).

En esta fragmentación, disección, mutilación, de que él, su vida y su obra son víctimas, Cernuda se vuelve a su hermano posible, el poeta futuro, nosotros sus lectores, en un intento de recuperar, transmitir,

comunicar su sentido: una totalidad que implica una voluntad de afirmación creadora. La tarea del poeta es «ver en unidad el ser disperso» (*CQ* 226). «Ahora, cuando me catalogan ya los hombres / bajo sus clasificaciones y sus fechas, / disgusto a unos por frío y a los otros por raro, / y en mi temblor humano hallan reminiscencias / muertas. Nunca han de comprender que si mi lengua / el mundo cantó un día, fue amor quien la inspiraba. / Yo no podré decirte cuánto llevo luchando / para que mi palabra no se muera / silenciosa conmigo, y vaya como un eco / a ti, como tormenta que ha pasado / y un son vago recuerda por el aire tranquilo» (*CQ* 201).

La poesía de Cernuda es producto de ese terror que ha sentido siempre, pero que asume, y cambia así de signo, convirtiéndose en testimonio de valor que pugna por restaurar esta casi vida en su perdida plenitud: «Tú no conocerás cómo domo mi miedo / para hacer de mi voz mi valentía, / dando al olvido inútiles desastres / que pululan en torno y pisotean / nuestra vida con estúpido gozo, / la vida que serás y que yo casi he sido» (*CQ* 202). Cernuda espera en el fin de una soledad que es suya porque es de todos aquellos que comparten su condena a este «mundo primitivo a que hemos vuelto / de tiniebla y de horror» (*CQ* 202), y presiente «cómo esta soledad será poblada un día» (*CQ* 202).

Su poesía es este vencimiento del miedo, este acto de sinceridad y responsabilidad consigo mismo, con sus compañeros en el dolor... y con los otros. Es una ruptura de la soledad de la que brota, el intento de iluminar la oscuridad de que le han rodeado y de que se ha rodeado, de quebrar el silencio que le han impuesto y que ha buscado siempre, de derribar, al fin, los muros de su cuarto. Su oficio de poeta es «ese sentir por otros la conciencia / aletargada en ellos, con su remordimiento, / y aceptar los pecados que ellos mismos rechazan» (*CQ* 224).

La lectura de un Cernuda satánico, brote romántico en pleno siglo XX, de un Cernuda como poeta maldito, no cuadra del todo con esta esperanza que surge, aunque breve y desolada, porque la sabe para él inalcanzable, en su poesía. El hecho de que esta esperanza brote como un valor positivo al socaire de su homosexualidad —a la que siempre pondrá por delante de toda mirada—; del deseo —al que no renuncia jamás—; del aislamiento y la amargura; del desenmascaramiento de sí mismo y de los otros; de la negación radical; de la destrucción de esta sociedad destructiva y fragmentaria... quizá ciega los ojos de lectores que se sienten medularmente insultados y amenazados en los pilares mismos que sustentan sus convenciones y convicciones que son, precisamente, las que niegan a Cernuda y su obra. El negarse a ver este aspecto esperanzado de su poesía no hace más que darle a él la razón, y muestra lo poco dispuesta que está una sociedad que se siente por su

obra atacada en lo más vivo (¿él diría lo más muerto?) a aceptar la comprensión, la comunicación, la totalidad significativa, la tolerancia y la libertad que busca y propone Cernuda. En último término, este rechazo, disfrazado de crítica, de incomprensión o de silencio, la retrata de nuevo, y consigue que su poesía sea tanto más irreductible cuanto esta sociedad más se afianza en sus propios principios reductores.

El no esperaba otra cosa, después de todas las heridas acumuladas: «Recuerda la sonrisa y, como aquel que aguarda, / álzate y ve, aunque aquí nada esperes» (*CQ* 225).

* * *

«Para que entre la luz abrid las puertas» (*CQ* 208).

* * *

FRANCISCO ROMERO

Amador de los Ríos, 8, 6.°
MADRID

LISTA DE ABREVIATURAS UTILIZADAS

O	*Ocnos* (1963).
RD	*La realidad y el deseo* (1924-1962).
Prosa	*Prosa completa* (1975).
HL	«Historial de un libro» (1958).
PP	*Primeras poesías* (1924-1927).
RA	*Un río, un amor* (1929).
PL	*Los placeres prohibidos* (1931).
DO	*Donde habite el olvido* (1932-1933).
I	*Invocaciones* (1934-1935).
N	*Las nubes* (1937-1940).
CQ	*Como quien espera el alba* (1941-1944).
VV	*Vivir sin estar viviendo* (1944-1949).
CHC	*Con las horas contadas* (1950-1956).
DQ	*Desolación de la Quimera* (1956-1962).

CON TRES HERIDAS YO*

Hoy, amor quiero hablarte
con esa claridad que sólo ven en sí
los seres que sorprenden el tiempo en su esqueleto.
Con la milagrería de una palabra escueta
que repica en su ser con el pecho temprano.
Con lo que me legaron para que la hermosura
fuera un niño arrecido, femoral y perenne.
Con la ternura puesta y abrochado el rencor.
Quiero hablarte de ti, puesto que tú me meces
y logras que mis años otra vez sean pocos.
Pocos como de escuela y con la transparencia
de quien respira asombros ante el libro de Historia.
Mas hablarte también de este dolor ceñido
que magulla el espanto porque pasan los días,
de esta ternura mansa que se comprueba en ti,
de esta boca que yerra más que el olvido, más
que lo que no ama más.
Hoy quiero hablarte, amor.
Hemos vividos juntos
más años que mi vida. Más tiempo en ti yo tengo
que me queda de muerte. Porque vivir así
es conmover al tiempo, sacarlo de su ritmo,
tornarlo a la obediencia, ponerlo de rodillas.
Pero nuestra alegría la vencerá el destino.
Y quiero hablarte entonces no como tú me entiendes,
puesto que te he metido cantando la esperanza,
hablándote de un dios por el que no respondo,
sino así como soy: un hombre que va a tierra,
que de la tierra vino, que es tierra y buscó alas
en ti, en tu desenlace. Y al que sólo le quedan
unas fechas de cielo: el tiempo junto a ti.
Por eso quiero ser palabra junto al nido,

* Poemas del libro, inédito, de igual título, reciente «Premio Miguel Hernández», 1983.

hombre en la realidad, no fantasma de barro,
espiral que se pierde sobre su caracol,
no rama a la que el viento diera sueño de alas.
Mira, amor, la otra vida es ésta en que creamos.
Piensa si hubiera otra: mi boca en otra boca
que no fuera la tuya. Haz balance del miedo
y del gozo. ¿Quién vence? Todos llevamos dentro
un despiadado ser y otro que busca ayuda.
Tú lo hallaste temblando en mí, en mi esperanza.
Y sonó la alegría, dio un vuelco el corazón,
se le apagó la vela al enemigo.
Nuestra,
nuestra es la gloria viva y repica en tu cuerpo.
Nuestra es la gloria única si es beso a la redonda,
planetario su ser porque al Cosmos le pega
un pellizco de sangre y le añade un lugar.
Esa es la maravilla. Y el único reencuentro.



Para que me comprendas, derramaré mi luz.
Una luz que se ha hecho de experiencias, no soles.
Una luz que se ha hecho de pavor y de canto,
una luz que es olor, gusto encima de brillo.
Arcángel, mas de hueso, relámpago nací,
de latido su emblema, no celeste, de sangre,
coronaria poblando los círculos del fuego,
sombra estelar de mí que a ceniza conduzco.
Te diré lo que soy: agua que rompe el odre,
barro cocido encinta antes de que naciese,
irregular memoria de mi rictus de tierra,
cura de la palabra que termina oficiando
sin verbo, con los ojos; enigma con ventanas.
Muchos siglos de peso que ya ceden, tronchados,
se larvaron a espuma, esta espuma que soy.
Mira mi corazón que ha chocado en las rocas,
mi esqueleto de mar en las rocas chorreando,
mi osamenta de luna a merced de las aguas,
mis manos como algas. Mira mi corazón
y hallarás nuestra isla, y hallarás el tesoro
que un día descubrimos, cuando, tristes, miramos
hacia la inmensidad, acertando en el rumbo.

❋

No sabes que yo soy como un antiguo mapa
guardado en un rincón del Almirante Benbow.
Que soy un participio de infantil soldadura
y un molde aventurero que no cuaja el gerundio.
Que me dieron, del mar, la luna, no las aguas.
Y, por eso, cambiante, soy como las mareas.
Que tengo un arrecife pegado a la caricia
y he ejercido de manto: fiesta y luto a la vez.
De toda mi experiencia, solamente la duda
es manifiesto de obra, excepto en tu canción
que cubre como nana.
De todo mi legado, un calor que es motivo
de falta de calor. Y esta melancolía.
No sabes que mi oficio es preguntar con música.
Ir a mirar los bosques y oler su corazón,
hallar en el paisaje, más que su luz, mi sed.
Y puesto me persigue, beber siempre en su fuego;
taladro de mi mismo supurar de ardentía.
Tornadizo he nacido junto a febrero loco
y cuando sale el sol hace tremar la nieve.
Tornadizo he nacido en Acuario de aire.
Y rompo los grilletes, pero contra mis manos.
No sabes que yo soy como un antiguo mapa
guardado en un arcón del Almirante Benbow:
mirar siempre al ayer, navegar hacia el alba,
olvidar que el olvido de hoy señalará
esta huella que llora, semilla es de pasado.

*

Contra natura, el verbo; que eso soy.
Vendrá la muerte y no tendrá cuidado.
Sólo la voz, el desgarrón escrito,
pulida claridad frente a las sombras.
Contra natura, el verbo, su extensión
decapitada, fruto que a los días
ha de encender con días del pasado.
Que eso soy: palabras como espuelas,
señales que arderán y harán nostalgia.

Frente a un escaparate un hombre nace,
crece en su Comunión y lo celebran
dándole chocolate y fe a los niños

vecinales. Luego le dan escuela
y sarpullido. Es de verdad. Y alumbra.
De momento es canción, aunque la llore.
(Contra natura, el verbo; que eso soy.)
Después no hay crecimiento sin ruina.
Yo fui en mi adolescencia como un ascua:
fuego y luz. Me quemé. Vestí el aullido.
Escribí poesía para amarme.
Yo fui calles celestes tras un nombre
y hasta mi edad la adolescencia fluye.

Esa es mi historia, ésa: su esperanza.

✱

Si no hablo, si estoy ausente y en mis ojos
algo se asienta turbio, como si anocheciera,
para ti, no te alarmes: recuento nuestras flores.
No temas si no escucho tus palabras, si vienes,
rosa para mi olfato, y no respondo: voy
ordenando las horas que usaron nuestros besos
para existir distintas. Si vuelves de la calle
y, encontrándome, escribo como si te olvidara,
piensa que no hay manera más exacta de estar
a tu lado, contigo.
Y cree, sobre todo,
que, si desaparezco, todas estas manías
podrán acompañarte más que yo, pues en ellas
sintió mi corazón que engañaba a la muerte.



Todo nuestra riqueza era el recuerdo
hasta entonces, mujer. Y la esperanza
nos visitó como la lluvia a marzo.

Le pusimos un nombre a la alegría
que era rubia y pequeña, como un poco
de trigo que ya es pan.
Para que acompañara nuestras bocas
al hablar de cariño, le pusimos
un nombre: Violeta. Y ya es ventana,
macetas y macetas restallando
en el aire sus dones.

Ahora nuestra riqueza es el futuro
y hace raya en tus ojos y los míos,
lengua que explica la razón de ser,
idioma que nos nombra y trae flores.
Si se quedara así, si no creciera,
¿qué cosa temeríamos?
¿Quién nos recordaría que hay dolor?
Le pusimos un nombre: Violeta.
Y la vestimos con nuestros domingos.

ANTONIO HFRNANDEZ

Claudio Coello, 51
MADRID-6

JOSE RIZAL: "NOLI ME TANGERE" Y LA FILIPINAS COLONIAL

José Rizal escribió *Noli me tangere* (1.ª ed., 1887; Berlín) con la finalidad de exponer a la metrópoli cuál era la situación sociopolítica y cultural de Filipinas. *Noli me tangere* es la novela, como iremos viendo, de un reformista que creía que la Madre Patria, debidamente enterada de los males que aquejaban a la colonia, tendría la voluntad y la capacidad de introducir los remedios necesarios. El optimismo reformista de Rizal era compartido asimismo por sectores de las élites ilustradas [1] de Filipinas.

Rizal pertenecía a una generación de filipinos enriquecidos como resultado de la transformación económica que experimentó la colonia tras la apertura, en 1869, del canal de Suez [2]. A partir de esa fecha la colonia empezó a entrar en contacto con el mundo exterior, se abrió a los mercados occidentales. Casas comerciales europeas, sobre todo inglesas, pudieron legalmente establecerse en Filipinas [3]. El cerco comercial impuesto por las órdenes religiosas se vio de esta manera roto. En el plano de las ideas ocurrió lo mismo. El movimiento independista de México en 1810 también tuvo su eco en la colonia. Pero especialmente fue el espíritu de las Cortes de 1812, de la revolución de 1868 y de la expe-

[1] Se les ha llamado *ilustrados* a los componentes de una *élite* que apareció a mediados del siglo XIX, de resultas de las mejores posibilidades de comercio con el mundo exterior. Los *ilustrados* pertenecían a una burguesía y pequeño-burguesía de mestizos y de indios, cuya cultura, así como su nivel económico, les permitió entrar en contacto con la población española. Los frailes les temían porque habían sido influenciados por el liberalismo finisecular y estaban relacionados con grupos masónicos, de los que llegaron a formar parte, como fue el caso del propio José Rizal.

[2] El historiador Peter W. Stanley ha estudiado la relación directa que hay entre la expansión económica que tuvo lugar en el siglo XIX y la aparición de los ilustrados. Según este historiador: «The economic expansion of the nineteenth century introduced unsettling elements into a society and culture suited to isolation and stagnation... As the economy continued to grow, greater numbers of people were exposed to new ideas and incentives. Production for market encouraged the spread of materialism, and newly adquired wealth made possible travel and even study abroad. One result was the emergence of a new group of social and economic leaders with no vested interest in preserving the status quo of cultural isolation and indirect rule. ... Rooted economically in the soil and products of the islands, they identified themselves with the Philippines more intensely than had the Spaniards, Creoles, and Eurasian mestizos. Relatively wealthy, wordly, and capitalistic —taking their cue from mid-century Spanish liberals and the foreign agents and merchants around them— they sought westernization and secular liberalism more forcefully and knowingly than had the indios and even the Chinese mestizos.» Cf. P. W. STANLEY: *A Nation in the Making* (Cambridge: Harvard University Press, 1974), pág. 30.

[3] Para más detalles acerca del crecimiento económico que supuso la posibilidad de comerciar compañías extranjeras, cfr. STANLEY, págs. 26-28.

riencia republicana de 1873 lo que prendió en esas élites ilustradas de filipinos, élites que se habían enriquecido al establecerse las nuevas relaciones comerciales con el mundo exterior. La ideología liberal y positivista les resultaría más idónea para potenciar y extender sus intereses económicos que el *status quo* aislacionista de las órdenes religiosas. Por otra parte, el proselitismo religioso de las órdenes era un arma empleada por éstas para mantener un monopolio absoluto e indiscriminado sobre todas las facetas de la vida de la colonia [4].

La enemiga entre ilustrados y órdenes religiosas se explica por motivaciones ideológicas y económicas. Las órdenes religiosas, franciscanos, dominicos y agustinos [5], vieron en el liberalismo comercial un peligro para el dominio que habían venido ejerciendo en la colonia durante unos trescientos años. Los ilustrados entendieron muy pronto que su futuro económico dependía de la transformación de ese dominio de las órdenes. No eran antirreligiosos, ni antiespañoles, pues su cultura estaba enraizada en el catolicismo y en el españolismo, sino que, simplemente, querían compartir el usufructo de las tierras y del comercio. Para esto, reformar los medios de producción y comercio de los religiosos era algo absolutamente imprescindible. Lo que los ilustrados querían de la Madre Patria eran reformas, que Filipinas se convirtiera en una colonia adulta, con cierta autonomía y con libertad para desarrollar el comercio y las relaciones con el mundo exterior. Tales eran las condiciones que ellos necesitaban para ver realizadas sus aspiraciones de clase. Además, no se olvide, los ilustrados comprendieron que las reformas servirían para detener el movimiento independista que ya había empezado a tener aceptación entre las clases campesinas [6]. De no poder ser detenido el movimiento independista, era evidente que habría un enfrentamiento inevitablemente violento con la metrópoli del que ellos, la nueva clase de comerciantes ilustrados, no podrían salir beneficiados. Lo urgente era, por consiguiente, mantener el *status quo* del colonialismo, pero con unas reformas. Reformas que asegurarían el dominio de España sobre Filipinas, pero ahora con los oficios de la nueva clase de comerciantes ilustrados que pretendía reemplazar a las órdenes religiosas. Se trataría,

[4] Tiene muchísimo interés, sobre este extremo, el documento del padre Villegas que reproduce Stanley, pág. 12, y su comentario siguiente, pág. 13: «The power of the friars derived not only from a logical extension of Spanish colonial theory and from the reality of Catholicism as a cultural force in the archipelago. It was said by their opponents... that the friar orders were able to control the goverment of the archipelago by using their great wealth and their influence at court to win offices for those who would cooperate with them and to remove those who would cooperate with them and to remove those who would not.»

[5] Había también religiosos recoletos. Los jesuitas, que habían sido expulsados en 1767, se establecieron de nuevo en Filipinas en 1859.

[6] César Adib Majul señala que el doctor Blumentritt había escrito: «... should the Spanish government identify the interests of the friar with its own, a revolution against it would follow. Soon the reformists would repeat him verbatim». Cfr. C. A. MAJUL: «Anticlericalism during the Reform Movement and the Philippine Revolution», en G. H. ANDERSON, ed., *Studies in Philippine Church History* (Ithaca: Cornell University Press, 1969), pág. 160.

en fin de cuentas, de un colonialismo interno, con los mismos lazos con la metrópoli de siempre, pero todo ello realizado de forma civilizada, a la altura de los nuevos tiempos.

En la metrópoli hubo pequeños paréntesis históricos en que se comprendió que había que introducir cambios estructurales en la administración de Filipinas. Uno de estos paréntesis corresponde a los años del reinado de Carlos III (1757-1788), en que se iniciaron una serie de programas económicos. Otro paréntesis importante tuvo lugar durante el período de 1868 a 1874, pues por esas fechas se divulgaron en la colonia oficialmente los ideales liberales[7]. Además, entre 1869 y 1871, siendo gobernador general don Carlos de la Torre, hubo una decidida oposición de la metrópoli a la autoridad omnipotente de las órdenes religiosas[8]. Luego habría de tenerse en cuenta, naturalmente, la circunstancia de la apertura del canal de Suez, que hizo inevitable la toma de contacto con el exterior y la formación de una nueva élite económica y cultural, los ilustrados, con lo que se inició un período en el que las órdenes religiosas tuvieron que hacer frente con todas sus armas a una oposición dentro de sus propias filas, por así decirlo, ya que se trataba de una lucha, entre frailes y ricos ilustrados, por la primacía del poder dentro de un contexto, como vengo diciendo, de colonialismo interno.

A finales del siglo XIX, que es cuando escribe Rizal su novela *Noli me tangere*, la metrópoli, habiendo repudiado ella misma una breve experiencia liberal, se aprestó en seguida a estrechar sus lazos con la frailocracia, creyendo que su dominio sobre la colonia dependía de mantener el poder factual de las órdenes religiosas[9]. Esto suponía un grave error político por parte de la monarquía restaurada, pues en vez de jugar la carta reformista, léase colonialismo civilizado, lo que hubiera detenido el movimiento independista, se decidieron por seguir apoyando a la frailocracia, es decir, a una oligarquía religiosa que era defensora de una sociedad estática, aislada, antioccidental, racista y supernacionalista. En el enfrentamiento entre religiosos e ilustrados-reformistas ganaron los primeros, pues contaron, a partir de 1874, con el apoyo de los gobiernos de la monarquía restaurada. De resultas de ello, a los patriotas filipinos solamente les quedaba la alternativa de la revolución que propugnaba el movimiento independentista Katipunan, cuyo líder era Andrés

---

7 Cfr. STANLEY, págs. 25-26; MAJUL, págs. 154-155.

8 Es posible que el capitán general con quien se entrevista Ibarra en *Noli me tangere* (II, capítulo XXXVII) sea una caracterización del gobernador don Carlos María de la Torre. En ese capítulo a los frailes se les humilla haciéndoles esperar cuando piden audiencia. Además el capitán general se hospeda en casa del capitán Tiago. Afrentaba así también a los frailes, ya que las autoridades superiores solían hospedarse en los conventos.

9 Esto ocurrió en 1871, cuando fue restaurada la Monarquía con Amadeo de Saboya y, naturalmente, a partir de 1874.

Bonifacio [10]. Katipunan, que se puede considerar un movimiento revolucionario esencialmente popular, prometía a sus seguidores, entre otras cosas, repartir los latifundios de las órdenes religiosas. En el litigio entre frailes y la oportunista alianza de ilustrados y clero indígena había unos intereses que afectaban de forma exclusiva a tales grupos. El carácter clasista de este enfrentamiento explica la dialéctica reformista que lo caracterizó y el rechazo absoluto de la inclusión de las más mínimas reivindicaciones que el pueblo empezaba a hacer [11]. La formación de un movimiento revolucionario era, pues, algo inevitable.

El movimiento reformista, cuya ideología, como ya he referido, era colonialista, tuvo en España un órgano de expresión, el periódico quincenal *La Solidaridad*, que se publicó de 1889 a 1895. El periódico era financiado, desde Filipinas, por ilustrados hacendados. Quienes lo editaban eran, en su mayoría, jóvenes, como el mismo Rizal, que provenían de familias adineradas, terratenientes y comerciantes, y que, por tanto, tenían medios para poder trasladarse a España con el fin de seguir estudios universitarios. A través de este órgano se pretendía influir en la opinión pública y en la de los políticos españoles. En las páginas de *La Solidaridad* fue apareciendo, por tanto, un conjunto de reivindicaciones que los ilustrados hacían a la Madre Patria. Señalaré a continuación las más importantes: que se cambiara el gobierno militar por uno civil; que los poderes del gobierno fueran establecidos y regulados por leyes; que las leyes constitucionales garantes de las libertades de los españoles fueran extendidas a los habitantes de las islas; que Filipinas tuviera representación en las Cortes; que los frailes fueran expulsados y que los sacerdotes indígenas les sustituyeran en las parroquias; que hubiera un control de los funcionarios de la Administración civil y que en ella se diera cabida a un 50 por 100 de nativos; que la Guardia Civil fuera suprimida o reformada [12].

[10] Cfr. AUSTIN CRAIG: *The Filipinos' Fight for Freedom* (New York: AMS Press, 1973), páginas 317-320; TEODORO A. AGONCILLO: *Revolt of the Masses: The Story of Bonifacio and Katipunan* (Quezon City: University of the Philippines Press, 1956).

[11] Cfr. STANLEY, pág. 43: «Two issues in particular epitomized the conflict: clerical nationalism and the ownership of landed states by the friar orders. Both pitted leaders of the new elite against the embodiment and arch defenders of the old order, the friars.» Cfr. MAJUL, págs. 160-161: «Not only were some Filipino priests in amiable correspondence with the reformists, but also there is evidence that some contributed to the funds of the reform movement. However, the alliance between both groups appears to have been one of expediency. The plight of the Filipino priests was presented in Spain by the reformists, because the Filipino clergy was the anwser of the reformists to the substitution of the disliked friars... Essentially, the conflict between the friars and the reformists represents a struggle between *ilustrados* desiring to have a greater role in determining the political destiny of the Philippines and an increased share in its social and economic benefits, and friars struggling to keep the *status quo* from which they derived political and social power coupled with relative economic comfort in the colony.» También es sumamente interesante y revelador el siguiente texto de Majul, en donde, hablando del apoyo final del clero a la revolución, hace esta observación: «The Filipino priest supported the revolutionists to do away with their common enemy, the friars; but they had no intention of serving as agents for the dissolution of the stablished power of the church. Not really interested in a radically new social and intellectual order, they were mostly interested (después de 1898) in stepping into the sandals of the Spanish friars», MAJUL, pág. 169.

[12] Cfr. CRAIG, págs. 310-311.

A todas estas peticiones se opusieron por cuantos medios a su alcance, y siempre de forma radical, las órdenes religiosas. Estas reformas eran vistas por las órdenes como un atentado contra su poder absoluto en la vida social, política, jurídica, educativa, etc. La resistencia de los frailes al menor cambio se explica además porque con los instrumentos que se derivaban de tales poderes absolutos querían preservar sus vastos intereses económicos.

Hablemos ya un poco de esta novela de Rizal. *Noli me tangere* tiene la importancia de haber denunciado el cáncer que suponía para la colonia la mano de hierro de los frailes. Escrita en 1887, esta novela contiene el más consistente ataque a los frailes, el mayor y más temido enemigo de los filipinos. El reformismo de Rizal, sin embargo, no le impidió entrever la debilidad e impotencia del movimiento reformista y cómo apuntaba con fuerza en el horizonte la alternativa revolucionaria de base popular [13].

En *Noli me tangere* nos ofrece Rizal, tal es su intención al menos, un cuadro naturalista de la sociedad colonial filipina. Apenas inventa nada que no sea la trama y el nombre de los personajes [14]. Pero incluso en la trama se pueden rastrear, como se ha hecho en alguna ocasión, concomitancias con anécdotas reales [15]. Por otra parte, Rizal, al examinar con tanto detenimiento a la sociedad colonial, pudo entrever cuál iba a ser el futuro de ésta, por lo que *Noli me tangere* es a la vez un documento repleto de premoniciones que el tiempo se encargaría de confirmar [16]. Dada su condición de reformista, Rizal quería principalmente exponer los males de la colonia de manera objetiva y puntual con el fin de que se les diera un remedio apropiado e idóneo. Le importaba, en consecuencia, estar sumamente atento a los hechos, sacrificando a ellos cualquier licencia que proviniera de la imaginación. *Noli me tangere* iba dedicada «A mi patria», y en la dedicatoria su autor decía explícitamente: «... trataré de reproducir fielmente tu estado (el de la Patria) sin contemplaciones; levantaré parte del velo que encubre el mal, sacrificando a la verdad todo...»

Y esto es, en efecto, lo que llevó sistemáticamente a cabo Rizal en *Noli me tangere*. Pero si es cierto que su relato trata de las lacras sociales y de que había unos responsables directos del estado en que se hallaba la colonia, la novela también dará pie a hacer el análisis —lo

[13] A pesar de las reticencias de la clase media. «The middle class was decidedly for the *Liga's* platform (reformista), even after the Pact of Biak-na-bato», cfr. CRAIG, pág. 320.

[14] En el *Epistolario Rizaliano* (Manila: Bureau of Printing, 1931; t. II) hay una carta de A. Regidor a Rizal (págs. 1-5), en la que se pasa revista a los distintos personajes y se asegura que parecen tomados de la realidad.

[15] El padre de Rizal tuvo muchos problemas con sus transacciones con los dominicos. La madre de Rizal fue acusada injustamente y, también como Sisa, fue conducida a la cárcel a pie. Rizal, como Ibarra, tuvo problemas con su novia y se separaron definitivamente. Bastarán estos ejemplos.

[16] Efectivamente, Rizal sería acusado de haber participado en los acontecimientos de 1896 y fue, como Ibarra, condenado a muerte.

que haremos más adelante— de la ideología que preconizaba el joven ilustrado José Rizal. A fin de cuentas, *Noli me tangere* no sólo es un libro de protesta y denuncia, sino también de difusión de unas opciones y aspiraciones políticas determinadas. Ahora bien, esta novela deja espacio abierto asimismo a otras opciones y aspiraciones que estaban empezando a surgir entre los de abajo, los indios y campesinos, a quienes las reformas de los ilustrados no lograban satisfacer. En este sentido, *Noli me tangere* es un texto honesto y con cierta complejidad.

En la novela de Rizal hay, como también se ha mencionado ya, una trama a través de la cual penetramos en el mundo colonial. Los primeros capítulos son, en este sentido, bastante significativos. El capitán Tiago, rico hacendado, da una cena en su mansión, así empieza la novela, a la que acuden todos los «parásitos» (palabras de Rizal) de la colonia. El capitán Tiago es una figura que representa la ideología antiilustrada. El capitán Tiago es un terrateniente reaccionario que se dedica a explotar sus propiedades y a estar a bien con el Gobierno y con los frailes, sin dejar que ninguna idea nueva penetre el umbral de su casa. Siempre dispuesto a ganarse el favor de los poderosos, les llama a su casa y a su mesa. En la cena vemos, por tanto, que las figuras que más sobresalen son dos frailes y un teniente de la Guardia Civil.

En esta cena, por lo demás tan convencional, hay dos conversaciones que quisiera resaltar brevemente. Porque en una ocasión se habla del poder absoluto de la Iglesia en todas las esferas, sobre cualquier poder temporal. Porque en otra se vierten algunas de las opiniones que los frailes tenían de los indios. De acuerdo con los frailes, a los indios había que maltratarlos y subirles continuamente los derechos de la parroquia, pues cuanto más se les atropellaba más adoraban al fraile-amo. Además, aquí y allá, en esa conversación, los frailes repiten que los indios son indolentes, viciosos, ingratos, etc. [17]

Esta cena es, para qué insistir en ello, una incursión en el mundo del viejo orden colonial que había sobrevivido y se mantenía todavía intacto en Filipinas bien avanzado el siglo XIX. Pero, de todos modos, desde estos mismos comienzos de la novela, descubrimos que ese mundo había sufrido algunas fisuras. En estas conversaciones primeras aparece también la incómoda referencia a un tal don Rafael Ibarra, rico hacendado como el capitán Tiago, que murió en prisión. Los frailes le habían condenado, contribuyendo a su presidio y muerte, por no confesarse, por suscribirse a *El Correo de Ultramar* y a periódicos de Madrid, por haber mandado a su hijo a estudiar a Europa y por habérsele encontrado cartas y el retrato de un sacerdote ajusticiado. Rizal nos hace así el esbozo

[17] *Noli me tangere* es una novela llena de estos insultos. El mismo Ibarra, como veremos más adelante, tenía igualmente una actitud insensible a los problemas reales del pueblo.

de un liberal ilustrado cualquiera que habría sido simpatizante de las reivindicaciones de Cavite, pues esa foto a que se refiere tenía que ser de uno de los curas nativos que fueron ajusticiados con motivo del motín de Cavite, en 1872 [18]. Al viejo Ibarra se le tachó de nuevo en la cena de «hereje y filibustero» [19]. Acababa de regresar de Europa, donde había sido estudiante durante siete años. La armonía que reinaba antes de su llegada en la mansión del capitán Tiago resulta interrumpida. Al joven Ibarra se le ve como a un intruso, como representante y heredero del ideario liberal y reformista de su padre. Algunas opiniones suyas expresadas con gran ingenuidad en esa cena no hacen sino convencer al auditorio de «parásitos» de que va a ser un enemigo tan peligroso como su padre.

El enfrentamiento entre el poder frailuno institucionalizado y las pretensiones reformistas de los ilustrados, tan característico de la Filipinas colonial finisecular, pondrá sus mecanismos en marcha una vez más, precipitando los odios antiliberales de los frailes contra el joven Ibarra. Pero en esta lucha habrá referencias a otra alternativa, la revolucionaria de base popular, apareciendo un nuevo protagonista, portavoz de ese movimiento, en la persona de un tal Elías [20].

En torno a estas situaciones de sospecha y conflicto transcurrirá en adelante la acción de la novela. A un mismo tiempo, Rizal, a través de las palabras y acciones de estos y otros personajes-tipo, irá desarrollando en profundidad su estudio de las estructuras sociopolíticas y culturales de la Filipinas colonial.

A la estructura de poder de los frailes dedica especial atención. No podía ser menos si atendemos a lo que una y otra vez ha dicho la historiografía del protagonismo de las órdenes en Filipinas. Incluso en 1898, terminada la guerra contra España, un conocido político católico filipino, Felipe Calderón, declaraba a la Comisión Schurman:

> The friar is the principal question here, and I say to you, Mr. Schurman, that I am a Catholic and have defended the Catholic faith in the

[18] *El Filibusterismo* iba dedicado a la memoria de tres presbíteros que fueron ejecutados en febrero de 1872. Según un estudioso de la personalidad de Rizal: «... this phenomenal injustice of 1872 stirred the imagination of the young José Rizal, who was only eleven years of age at the time, to vow himself later 'to end on a scaffold' as another victim of the machination of human injustice». RICARDO R. PASCUAL: *The Philosophy of Rizal* (Manila: P. B. Ayuda & Co., 1962), páginas 28-29.

[19] El lenguaje de los frailes muestra hasta qué punto eran inmisericordes con los enemigos. Los adjetivos caían sobre éstos y con ellos la máxima condena. «Filibustero», «hereje», «anticlerical», «antipatriota», «masón», etc., eran palabras adscritas sin juicio formal alguno y bastaban para llevar al patíbulo a quienes así eran calificados. Ciertamente, se trataba de un lenguaje totalitario y fascistoide.

[20] Aunque hay que tener mucho cuidado con este personaje, pues, como se puede comprobar en *Noli me tangere* (II, cap. XLIX), su ideología era originalmente reformista.

> Congress of Malolos, and I am certain that the friars must be expelled if we are to have peace in the country [21].

Rizal, que tampoco era anticatólico, se limitaba, como Felipe Calderón, a denunciar unos hechos, pero a través, en su caso, de una ficción novelesca. En *Noli me tangere,* unos personajes, aunque ficticios, daban cumplida cuenta de lo que ocurría en la vida diaria de Filipinas. Inventando unos personajes como el P. Damián, franciscano; el P. Salví, dominico, o a un padre enfermo, sin nombre, se nos ofrece una visión crítica del clero. La ficción no desmentía la realidad, sino que la confirmaba y la ponía de relieve, la hacía más comprensible.

El P. Damián encarna el prototipo de la intransigencia frailuna. Es el personaje más reaccionario y visceral del libro. El P. Damián, que condenó a don Rafael Ibarra, será el enemigo más persistente y cruel del joven Crisóstomo Ibarra, excomulgándole, impidiendo que se case con María Clara, su prometida; consiguiendo que el cerco se haga en torno a su persona y sea finalmente encarcelado y condenado al mayor ostracismo.

El P. Damián es portavoz asimismo de las ideas que los religiosos tenían acerca de la formación escolar. Estaba en contra de que se enseñara a los nativos el español. Esta negativa, que históricamente cabe documentar, era una manera de mantener al indio segregado. Por otra parte, en las escuelas simplemente había que limitarse a obligar a los niños a aprender de memoria y en tagalo temas religiosos, «los Misterios, el Trisagio y el catecismo de la Doctrina Cristiana» [22].

El P. Damián, por fin, era también un ejemplo de lujuria, pues era el padre verdadero de María Clara, la prometida del joven Ibarra, a quien todos creían hija del capitán Tiago.

El P. Salví es también un lujurioso. Tenía una irresistible atracción sensual hacia María Clara. Pero en la novela ha de desempeñar, por eso le menciono aquí, el papel de confidente de la Guardia Civil. Enterado de que se estaba preparando una revuelta popular contra la Guardia Civil, puso a ésta sobre aviso. La emboscada que había preparado él mismo con la Guardia Civil triunfa y la culpa de este conato de rebelión recae sobre el joven Ibarra. El padre dominico enfermo que no tiene nombre en la novela examina el estado del clero en la colonia y advierte a un fraile de los peligros que esperaban a las órdenes en el futuro inmediato y cuál era la salida para ellos ante la situación tan delicada en

[21] Citado por MAJUL, pág. 162. Pero reconocer esta realidad, no se olvide, es algo equívoco e insuficiente en cuanto el liberal Calderón, como su compañero de ideología Rizal, no tenían un programa que fuera a cambiar las estructuras del colonialismo.

[22] Cfr. *Noli me tangere* (I, cap. XIX); STANLEY, págs. 31-32.

que se encontraban. He aquí algunas de las excepcionales reflexiones que hace este padre enfermo [23]:

> ¡Todas (nuestras haciendas) se perderán como las perdimos en Europa! Y lo peor es que trabajamos para nuestra misma ruina. Por ejemplo: ese afán desmedido de subir cada año, y a nuestro arbitrio, el canon de nuestros terrenos, ese afán que en vano he combatido en todos los Capítulos, ¡ese afán nos pierde! El indio se ve obligado a comprar en otra parte tierras que resultan tan buenas o mejores que las nuestras. Temo que estemos empezando a bajar: «*Quod Deus vult perdere Jupiter dementat prius*». Por esto, no aumentemos nuestro peso, el pueblo murmura ya... ¡Que el Dios de las misericordias tenga piedad de nuestras flaquezas! (I, 55.)

A la estructura del poder militar y judicial también se presta en *Noli me tangere* la debida atención. El poder militar es visto por Rizal como el responsable directo de todos los males de la colonia, incluido el que los frailes tuvieran tanto protagonismo. Pero la crítica de Rizal es de nuevo reformista. Creía que España podría introducir cambios en su política colonial. Para Rizal no era, en suma, condenable el sistema colonial en nombre de los derechos de los pueblos, en este caso del filipino, a la autonomía o a la independencia, sino que su denuncia iba dirigida a la Madre Patria con el objeto de alertarla de los errores humanos (rectificables, por tanto) que cometía al ejercitar unos indiscutibles e incuestionables derechos coloniales.

El joven Ibarra tiene unos encuentros con un tal filósofo Tasio, quien, en una de esas ocasiones, procuró hacerle ver al joven con ínfulas reformistas unos aspectos de la realidad colonial:

> «¡El Gobierno! ¡El Gobierno! Por más animado que esté el deseo de engrandecer el país en beneficio del mismo y de la Madre Patria, por más que el generoso espíritu de los Reyes Católicos lo recuerde aún alguno que otro funcionario y lo mente a sus solas, el Gobierno no ve, no oye, no juzga más que por lo que ve hacer, oír y juzgar el cura o el provincial; está convencido de que sólo descansa en ellos, de que si se sostiene es porque ellos le sostienen, que si vive es porque le consienten que viva y el día en que le falten, caerá como un maniquí que perdió su sostén». (I, 155-156.)

En otra conversación, nada menos que con el capitán general de Filipinas, el joven Ibarra escucha de tan autorizada fuente unas confidencias como éstas sobre la realidad colonial:

[23] *Noli me tangere* (Manila: Phoenix Publishing House, Inc., 1959; 2 tomos). Todas las citas que hago en mi texto de la novela llevan entre paréntesis la referencia al tomo en números romanos y a las páginas en números árabes. Todas esas citas remiten a esta edición.

«Aquí, nosotros, viejos militares, tenemos que hacerlo y serlo todo: Rey, Ministro de Estado, de Guerra, de Gobernación, de Fomento, de Gracia y Justicia, etc.; y lo peor aún es que para cada cosa tenemos que consultar a la lejana Madre Patria, que aprueba o rechaza, según las circunstancias, ¡a veces a ciegas! nuestras propuestas. Y ¡decimos los españoles: el que mucho abarca poco aprieta! Venimos además generalmente conociendo poco el país y le dejamos cuando le empezamos a conocer. —Con usted puedo franquearme, pues sería inútil aparentar otra cosa. Así que si en España, donde cada ramo tiene su ministro, nacido y criado en la misma localidad; donde hay Prensa y Opinión; donde la oposición franca abre los ojos al Gobierno y le ilustra, ante todo imperfecto y defectuoso, es un milagro que aquí no esté todo revuelto, careciendo de aquellas ventajas y viviendo y maquinando en las sombras una más poderosa oposición». (2, 41-42.)

La Guardia Civil, uno de los brazos de ese poder militar, recibe una crítica mordaz de parte de Elías, quien, en un momento dado, le dice al joven Ibarra:

«Preguntad a cada honrado vecino si mira esta institución (la Guardia Civil) como un bien, una protección del Gobierno y no como una imposición, un despotismo cuyas demasías hieren más que las violencias de los criminales. Estas suelen ser en verdad grandes pero raras, y contra ellas está uno facultado para defenderse; contra las vejaciones de la fuerza legal no se permite ni la protesta... ¿Qué efecto produce esta institución en la vida de nuestros pueblos? Paraliza las comunicaciones, porque todos temen ser maltratados por fútiles causas; se fija más en formalidades que no en el fondo de las cosas, primer síntoma de la incapacidad; porque uno se ha olvidado la cédula ha de ser maniatado y maltratado, no importa si es una persona decente y bien considerada; los jefes tienen por primer deber el hacerse saludar de grado o por fuerza, aun en la oscuridad de la noche, en lo que les imitan los inferiores para maltratar y despojar a los campesinos... ¡Ah, señor, si a esto llamáis conservar el orden!...» (II, 103.)

Pero será en los capítulos finales, en los que se narra la persecución y juicio de los supuestamente implicados en un levantamiento popular contra la Guardia Civil, cuando la crítica contra la Guardia Civil y la justicia colonial es más dramática. Veamos este extracto de un interrogatorio judicial en donde hay actos de tortura:

«—¿Los conoces? —le volvieron a preguntar.

Társilo permaneció mudo.

Un silbido rasgó el aire y el bejuco azotó sus espaldas.

Estremecióse, sus músculos se contrajeron. Los bejucazos se repitieron, pero Társilo siguió impasible.

—¡Que le den de palos hasta que reviente o declare! —gritó el alférez exasperado.

—¡Habla ya! —le dice el directorcillo—; de todos modos te matan.

Volvieron a conducirle a la sala donde el otro preso invocaba a los santos, castañeteándole los dientes y doblándosele las piernas.

—¿Le conoces a ése? —preguntó el P. Salví.

—¡Es la primera vez que le veo! —contestó Társilo mirando con cierta compasión al otro.

El alférez le dio un puñetazo y un puntapié.

—¡Atadle al banco!» (II, 143.)

Poco después, ya que Társilo se negaba a declarar, la tortura continúa, siendo mayor aún la brutalidad de la escena:

«—¡Amordazadle! —gritó el alférez furioso y temblando de ira.

Parece que Társilo sólo había deseado la mordaza, porque cuando la tuvo sus ojos expresaron un rayo de satisfacción.

A una señal del alférez, un guardia, armado de un bejuco, empezó su triste tarea. Todo el cuerpo de Társilo se contrajo; un rugido ahogado, prolongado, se dejó oír a pesar del lienzo que le tapaba la boca; bajó la cabeza: sus ropas se manchaban de sangre.

El P. Salví, pálido, la mirada extraviada, se levantó trabajosamente, hizo una señal con la mano y dejó la sala con paso vacilante... En la sala continuaba entretanto la escena: el desgraciado, tendido de dolor, enmudeció y aguardó a que sus verdugos se cansasen. Al fin, el soldado dejó caer el brazo jadeante; el alférez, pálido de ira y asombro, hizo una seña para que le desatasen...

—¡Al pozo con él! —dijo (el alférez)...

En medio del patio del tribunal se levanta el pintoresco brocal de un pozo, hecho groseramente con piedras vivas. Un rústico aparato de caña, en forma de palanca, sirve para sacar agua, viscosa, sucia y de mal olor. Cacharrones rotos, basura y otros líquidos se reunían allí, pues aquel pozo era como la cárcel; allí para cuanto la sociedad desecha o da por inútil; objeto que dentro caiga, por bueno que hubiese sido, ya es cosa perdida. Sin embargo, no se cegaba jamás: a veces se condenaba a los presos a ahondarlo y profundizarlo, no porque se pensase sacar de aquel castigo una utilidad, sino por las dificultades que el trabajo ofrecía: preso que allí una vez ha descendido, cogía una fiebre de la que moría regularmente.

Társilo contemplaba todos los preparativos de los soldados con mirada fija; estaba muy pálido y sus labios temblaban o murmuraban una oración. La altivez de su desesperación parecía haberse desaparecido o, cuando menos, debilitado. Varias veces dobló el erguido cuello; fijó la vista en el suelo, resignado a sufrir.

Lleváronle al lado del brocal, seguido de doña Consolación, que sonreía. Una mirada de envidia lanzó el desventurado hacia el montón de cadáveres y un suspiro se escapó de su pecho.

—¡Habla ya! —volvió a decirle el directorcillo—; de todos modos te ahorcan; al menos muere sin haber sufrido tanto.

—De aquí saldrás para morir —le dijo un cuadrillero.

Le quitaron la mordaza y le colgaron de los pies. Debía descender la cabeza y permanecer algún tiempo debajo del agua, lo mismo que hacen con el cubo, sólo que al hombre le dejan más tiempo.

El alférez se alejó para buscar un reloj y contar los minutos.» (II, 143-144.)

Frente a todas estas estructuras de poder que dominaban la vida político-social y cultural de la Filipinas colonial, el pueblo tiene, en *Noli me tangere,* dos formas de comportamiento representadas, respectivamente, por la india Sisa y por Elías y los tulisanes. La india Sisa, perseguida y torturada por la justicia y la Guardia Civil, deambulará enloquecida por la geografía de la región filipina en donde se desarrolla la novela. Sisa viene a ser la encarnación de la enajenación que sufría la población india, impotente ante la opresión de los poderosos. Elías y los tulisanes, por el contrario, son símbolos de la conciencia revolucionaria que empezaba a prender en sectores de esa misma población indígena, aunque la mayor parte de esa población estaba, como la india Sisa, enajenada.

Elías tiene unos cuantos encuentros con el joven Ibarra y con el líder de los tulisanes. En estos encuentros quedan expresadas las aspiraciones de los sectores minoritarios indígenas que habían optado ya por la revolución. Elías en un momento dado le dice al joven Ibarra que para los indios, defraudados por Dios y los hombres, solamente les restaba confiar «en sus brazos» (II, 108). Estas palabras de Elías habían sido expresadas en forma distinta por el líder de los tulisanes: «¡Que el pueblo aprenda a defenderse, que cada cual se defienda!» (II, 85)[24].

También los tulisanes entre sí discuten por qué se habían decidido por la lucha armada, a pesar de los peligros que ello comportaba. Un guerrillero le recuerda a un compañero que «tanto vale ser ahorcado que morir afusilado: los pobres no servimos para otra cosa» (II, 90). La toma de conciencia de cuáles eran las alternativas para los desheredados en esa sociedad colonial es, por tanto, bien evidente.

A la alternativa revolucionaria, única opción para la desajenación de la población india, hace igualmente referencia el filósofo Tasio, un hombre de la misma clase social burguesa a la que pertenecía el joven Ibarra. El filósofo Tasio, a la pregunta del gobernadorcillo de por qué estaba tan contento, responde aquél que estaba contento por tener la esperanza de que pronto iba a haber una tempestad, de que pronto habría unos

---

[24] ALFONSO SASTRE, en su libro *Lumpen, marginación y jerigonça* (Madrid: Legasa Literaria, 1980), págs. 88-89, recoge este texto de Frantz Fanon muy a propósito para entender la situación en que se hallaba esa población de tulisanes: «El lumpen-proletariat constituido y pensado con todas sus fuerzas sobre la *seguridad* de la ciudad significa la podredumbre irreversible, la gangrena, instaladas en el corazón del dominio colonial. Entonces los rufianes, los granujas, los desempleados, los vagos, atraídos, se lanzan a la lucha de liberación como robustos trabajadores... No se rehabilitan (estos vagos, etc.) en relación con la sociedad colonial ni con la moral del dominador. Por el contrario, asumen su incapacidad para entrar en la ciudad salvo por la fuerza de la granada o del revólver... Esos desempleados y esos subhombres se rehabilitan en relación consigo mismos y con la historia.»

rayos de esos que «matan personas y queman casas» (I, 72). La referencia a la revolución no es entendida por el gobernadorcillo.

El filósofo Tasio es más explícito en una charla con el joven Ibarra, a quien le dice, aunque éste tampoco quiera o pueda entender sus palabras:

> —El pueblo no se queja porque no tiene voz, no se mueve porque está aletargado, y dice usted que no sufre, porque no ha visto lo que sangra su corazón. ¡Pero un día lo verá y lo oirá, y ay de los que basan su fuerza en la ignorancia o en el fanatismo; ay de los que gozan con el engaño y trabajan en la noche creyendo que todos duermen! Cuando la luz del día alumbre el aborto de las sombras, vendrá la reacción espantosa; tanta fuerza durante tantos siglos comprimida, tanto veneno destilado gota a gota, tantos suspiros ahogados saldrán a luz y estallarán... ¿Quién pagará entonces esas cuentas que los pueblos presentan de tiempo en tiempo y que nos conserva la Historia en sus páginas ensangrentadas? (I, 156.)

Pero el joven Ibarra, ante estas realidades, adopta persistentemente una postura reformista y elitista, típica de su condición de burgués. A las preguntas retóricas del filósofo Tasio contesta:

> —¡Dios, el Gobierno y la Religión no permitirán que llegue ese día!... Filipinas es religiosa y ama a España; Filipinas sabrá cuanto por ella hace la nación. Hay abusos, sí; hay defectos, no lo he de negar; pero España trabaja para introducir reformas que los corrijan, madura proyectos, no es egoísta. (I, 156.)

Como ha señalado Petronilo Bn. Daroy: «Like all bourgois, he (Ibarra) takes the idealism of his class as a norm of an absolute social good...» [25].

Al detenernos en este personaje, lo que importa ya hacer ahora, conviene establecer, de entrada, una distinción nítida entre cómo era percibido, de un lado, por los poderosos, y, de otro, por los oprimidos. A la vez, es necesario tener en cuenta cómo el propio Ibarra veía a los poderosos y a los oprimidos.

A Cristóstomo Ibarra los poderosos le consideraron, desde un comienzo, como un peligro que había que eliminar. Pero Ibarra tenía conciencia de que formaba parte de esa clase social dominante, de que había sido educado bajo los principios de esa clase. Por consiguiente, no es de extrañar su resistencia a aceptar las palabras del filósofo Tasio arriba citadas. Tasio es para Ibarra un loco, como lo es para el resto de la clase dominante. El joven Ibarra, en fin, respeta los derechos de España sobre las islas, sigue agradecido a los frailes por lo mucho que se les

[25] Patronilo Bn. Daroy: «Crisóstomo Ibarra», en *Rizal: Contrary Essays* (Quezon City: Guro Books, 1968), pág. 92.

debe, cree en la buena fe de los representantes del Gobierno de Madrid en Manila. Aquí y allá, repite una y otra vez ideas como éstas:

> ... quiero que se respete la Religión que educó la sociedad. (I, 101.)
>
> ¿Habrá olvidado Filipinas lo que a estas Ordenes debe? ¿Habrá olvidado la inmensa deuda de gratitud a los que los han sacado del error para darles la fe, a los que los han amparado contra las tiranías del poder civil? ¡He aquí el mal de no enseñarse la historia patria! (II, 106.)
>
> ... mi mayor deseo es la felicidad de mi país, felicidad que quisiera se debiese a la Madre Patria y al esfuerzo de mis conciudadanos, unidos una y otros con eternos lazos de comunes miras e intereses. Lo que pido sólo puede darlo el Gobierno después de muchos años de trabajo continuo y reformas acertadas. (II, 42.)
>
> Algún error existe (al enterarse de desmanes de la Guardia Civil) aquí que se me escapa, algún error en la teoría que deshace la práctica, pues en España, en la Madre Patria, este cuerpo presta y ha prestado muy grandes utilidades. (II, 105.)

Pero Ibarra reconoce, hay que tener también en cuenta esto, su incapacidad para comprender cabalmente las injusticias que sufre el pueblo por pertenecer a la clase dominante y haber sido educado por ésta. A Elías le confiesa:

> Elías... ¿Qué queréis? No me he educado en medio del pueblo, cuyas necesidades desconozco tal vez; he pasado mi niñez en el colegio de los jesuitas, he crecido en Europa, me he formado en los libros y he leído sólo lo que los hombres han podido traer a la luz: lo que permanece entre las sombras, lo que no dicen los escritores, eso lo ignoro. (II, 108.)

El pueblo, sin embargo, espera del joven Ibarra comprensión y ayuda. Incluso llega a pedirle su participación en la lucha armada. La incapacidad del joven ilustrado resulta evidente en numerosas ocasiones. Unos ejemplos: el marido de la pobre loca Sisa le implora socorro, pero Ibarra no tiene tiempo para escucharle. El maestro de escuela (t. I, capítulo XIX) le da detallada cuenta de sus intentos frustrados de reformar la enseñanza, pero Ibarra no le hace el menor caso. Este maestro incluso advierte a Ibarra que sus planes de crear una nueva escuela estarán condenados al fracaso también, siempre y cuando la frailocracia siga determinando lo que se debe y lo que no se debe enseñar a los indios. Lo que el maestro le estaba diciendo a Ibarra es que la frailocracia no toleraba el menor cambio, la más mínima reforma. Ibarra, como digo, no le hace caso. Cuando el filósofo Tasio le pone sobre aviso de que en la colonia hay que estar inclinando continuamente la cabeza ante unos ídolos que visten sotana, y que esos ídolos le van a perseguir si no les adora, Ibarra contesta:

No soy tan pesimista ni me parece tan peligrosa la vida en mi país... Creo que esos temores son un poco exagerados y espero poder realizar todos mis propósitos sin encontrar resistencia grande por ese lado. (I, 155.)

Por otro lado, cuando Elías le pide a Ibarra que se ponga al frente del movimiento revolucionario, su reacción es la siguiente:

—¡Jamás! ¡No seré yo nunca el que he de guiar a la multitud a conseguir por la fuerza lo que el Gobierno no cree oportuno, no! Y si yo viera alguna vez a esa multitud armada, me pondría del lado del Gobierno y la *combatiría*, pues en esa *turba no vería a mi país*. Yo quiero su bien, por eso levanto una escuela; lo busco por medio de la instrucción, por el progresivo adelanto; sin luz no hay camino. (II, 112.)

Elías le replica en seguida:

—¡Sin lucha tampoco hay libertad!

Y el ilustrado Ibarra puntualiza:

—¡Es que yo no quiero esa libertad! (II, 112).

Las palabras de Ibarra son muy significativas en cuanto son representativas de la visión que tenía el propio José Rizal, reformista a ultranza, de los movimientos revolucionarios e independentistas. Cuando fue acusado de haber tomado parte en los acontecimientos prerrevolucionarios de 1896, por lo que fue encarcelado y condenado a muerte, José Rizal escribió un «Manifiesto a algunos filipinos» en donde hacía afirmaciones que en nada contradecían lo que escribió en *Noli me tangere* sobre la revolución *desde abajo:*

Paisanos:

A mi vuelta de España he sabido que mi nombre se había usado entre algunos que estaban en armas como grito de guerra. La noticia me sorprendió dolorosamente; pero, creyendo ya todo terminado... Desde un principio, cuando tuve noticia de lo que se proyectaba, me opuse a ello, lo combatí y demostré su absoluta imposibilidad. Esto es la verdad, y viven los testigos de mis palabras. Estaba convencido de que la idea era altamente absurda y, lo que era peor, funesta. Hice más. Cuando más tarde, a pesar de mis consejos, estalló el movimiento, ofrecí espontáneamente no sólo mis servicios, sino mi vida, y hasta mi nombre, para que usasen de ellos de la manera como creyeren oportuno a fin de sofocar la rebelión; pues convencido de los males que iba a acarrear, me consideraba feliz si con cualquier sacrificio podía impedir tantas inútiles desgracias. Esto consta igualmente.

Paisanos: He dado pruebas como el que más de querer libertades para mi país, y sigo queriéndolas. Pero yo ponía como premisa la educación del pueblo para que por medio de la instrucción y del trabajo tuviese personalidad propia y se hiciese digno de las mismas. He recomendado en mis escritos el estudio, las virtudes cívicas, sin las cuales no existe redención. He escrito también (y se han repetido mis pala-

bras) que las reformas, para ser fructíferas, tenían que venir de *arriba*, que las que venían de *abajo* eran sacudidas irregulares e inseguras. Nutrido en estas ideas, no puedo menos de condenar y condeno esa sublevación absurda, salvaje, tramada a espaldas mías, que nos deshonra a los filipinos y desacredita a los que pueden abogar por nosotros; abomino de sus procedimientos criminales y rechazo toda clase de participaciones, deplorando con todo el dolor de mi corazón a los incautos que se han dejado engañar. Vuélvanse, pues, a sus casas, y que Dios perdone a los que han obrado de mala fe [26].

El «Manifiesto» iba firmado con fecha del 15 de diciembre de 1896. El 30 de diciembre de ese año fue fusilado. Rizal fue víctima de sus ideas reformistas. La frailocracia y el Gobierno aprovecharon la rebelión de 1896, como la de Cavite de 1872, para perseguir y eliminar por la fuerza bruta a los implicados y a los que no lo estaban, no pocos reformistas como el mismo Rizal. La falacia reformista había demostrado una vez más su histórica incapacidad para transformar la realidad, pagando en este caso con el sacrificio de muchos de sus partidarios, entre ellos el autor de *Noli me tangere*.

A la vista de todos estos testimonios resulta incongruente y equívoco que Crisóstomo Ibarra, al terminar la novela, declare a Elías:

—Tenéis razón, Elías... Ahora la desgracia me ha arrancado la venda; la soledad y la miseria de mi prisión me han enseñado; ahora veo el horrible cáncer que roe a esta sociedad, que se agarra a sus carnes y que pide una violenta extirpación. ¡Ellos me han abierto los ojos, me han hecho ver la llaga y me fuerzan a ser criminal! Y pues que lo han querido seré filibustero, pero verdadero filibustero; llamaré a todos los desgraciados, a todos los que dentro del pecho sienten latir un corazón, a esos que os enviaban a mí... ¡No, no seré criminal, nunca lo es el que lucha por su patria, al contrario! Nosotros, durante tres siglos, les tendimos la mano, les pedimos amor, ansiamos llamarlos nuestros hermanos, hasta la cualidad de seres humanos. ¡No hay Dios, no hay esperanzas, no hay humanidad; no hay más que el derecho de la fuerza! (II, 169.)

Decía yo que este texto resultaba incongruente y equívoco. Incongruente, porque el joven Ibarra, como Rizal, era un rico ilustrado que estaba totalmente convencido de que no había otra salida para la Filipinas colonial que no fuera la de la reforma. Equívoco, porque este texto ha dado ocasión a crear el mito de un Rizal revolucionario, de un Rizal más cercano a Elías que a Ibarra. Pero este texto, más que confirmar el espíritu revolucionario de Ibarra/Rizal, lo que hace es demos-

[26] H. DE LA COSTA, S. J.: *The Trial of Rizal* (Manila: Ateneo de Manila University Press, 1961), páginas 149-151. Las acusaciones de los representantes de la Madre Patria contra Rizal, según se puede comprobar leyendo las actas del juicio, están hechas con un lenguaje similar al que comentaba yo en la nota 19.

trar la inquina de los dos a la revolución. Ibarra habla, tal es el contexto, como un hombre que opta por la violencia, por «hacerse criminal», dice él, al comprobar que ha caído en el ostracismo social y además ha perdido, de resultas de ello, a su amada.

Para José Rizal la palabra revolución era sinónimo de violencia, de violencia causada por odios y pasiones desordenadas e incontrolables. Por tanto, en *Noli me tangere,* más que el descubrimiento de parte del protagonista Ibarra, en gran medida *alter ego de Rizal,* de que la revolución era la única vía para la Filipinas colonial, lo que hay es la advertencia de que si no se llevaban a cabo algunas de las reformas que los ilustrados habían estado pidiendo, se desencadenaría una violencia de *los de abajo.* El «Manifiesto» que he citado más atrás es muy elocuente a este respecto.

En *Noli me tangere* no se hace en absoluto la apología de la revolución, sino, más bien todo lo contrario, se advierte sobre los males que habría de traer una revolución. *El filibusterismo* (1891), segunda parte de *Noli me tangere,* es la muestra más convincente de lo que estoy diciendo. Simoun, el protagonista de *El filibusterismo,* es el joven Ibarra transformado no en un auténtico revolucionario, tal como le aseguraba en la cita de arriba a Elías, sino en un individuo víctima de frustraciones personales. Su obsesión no es realizar la revolución pendiente, sino saldar las cuentas con la clase social a la que pertenecía y que le condenó a muerte.

En *Noli me tangere* trata Rizal de advertir que, si las reformas que proponía *desde arriba* no se realizaban, vendría inevitablemente la revolución *desde abajo.* En *El filibusterismo* la conciencia burguesa de Rizal se deleitaba en moralizar sobre las posibles motivaciones personales de cualquier revolucionario. No olvidemos, por otra parte, que Rizal en *Noli me tangere* había calificado al revolucionario de «criminal». En *El filibusterismo,* Simoun es una combinación de aventurero-mafioso-criminal. Además, a Simoun se le presenta incluso como a un mal cristiano que no supo perdonar a sus enemigos.

Lo que Rizal quería evitar, quede esto bien claro, era la revolución. *Noli me tangere,* la novela que me ocupa ahora, es, principalmente, un alegato contra un poder hegemónico, la frailocracia, y, a la vez, pretende ser una apología del naciente movimiento burgués y reformista que creía llegada su hora para reemplazar como poder hegemónico a la frailocracia. Rizal escribió *Noli me tangere* para que los ilustrados tomaran conciencia del papel que les correspondía representar (se adelantó unos años al periódico de los reformistas *La Solidaridad*[27]) y para que la Madre Patria comprendiera la necesidad de aliarse con esta nueva fuerza

[27] *Noli me tangere* se publicó en 1887 y *La Solidaridad* entre 1889 y 1895.

hegemónica que eran los reformistas. La crítica de las órdenes religiosas, por otra parte, habría de entenderse como una sentencia dictada contra un poder que había perdido actualidad, por tanto no era ya útil, y que debía ser reemplazado. De ningún modo hay que pensar que Rizal se propuso eliminar por completo a las órdenes, sino que simplemente quiso hacerles ver que debía haber un relevo en el poder temporal y que a ellas en adelante debería corresponderles sólo la labor espiritual. Las palabras, ya citadas, del padre enfermo, sin nombre, en cuanto al comportamiento que debían de adoptar las órdenes en el futuro son bien significativas a este respecto. La crítica del poder militar y judicial es una condena igualmente del colonialismo español, pero no va encaminada tampoco a su eliminación, sino, como en el caso de las órdenes, a su reforma. Rizal habla de un «cáncer social», de unos «males», de unas «verdades que ha de desvelar», pero su denuncia no va encaminada a extirpar, sino a remediar, a reformar [28].

Rizal no tenía la intención de dar protagonismo alguno al pueblo, a las masas de campesinos y desheredados. Se consideraba, qué importa que fuera o no consciente de ello, parte integrante de la clase dominante. Esa era para él la única clase con protagonismo. Pero en Filipinas ya había otra clase que había iniciado un proceso de transformación radical de la sociedad y había imaginado la revolución. Estoy hablando de Bonifacio y sus seguidores proletarios y campesinos. La dialéctica entre el reformismo democrático-burgués y la revolución proletaria había empezado poco antes de la muerte de Rizal, cuando la Liga Filipina se transformó en Katipunan, el partido de Bonifacio [29]. Rizal no entró de lleno en el debate que tuvo lugar entre reformistas y revolucionarios porque irónicamente murió a tiempo. Su muerte le evitó ese conflicto y además le convirtió en héroe nacional, en el gran patriota. Pero Rizal había dado inequívocas señales de su oposición a la revolución que propugnaba Katipunan. El intento revolucionario de 1896 fue condenado por Rizal. Sin embargo, la Madre Patria, de la que tanto esperaba, le acusó de ser conspirador y le condenó a muerte. Cabe pensar, sin mucho riesgo de equivocarse, que de no haber sido ejecutado su ideología reformista no habría cambiado. En tal caso, el conflicto con los movimientos revolucionarios e independentistas no se hubiera evitado. Como sea, el reformista Rizal fue fusilado y el mito fue creado en torno a su persona y a su obra.

[28] Cfr. la dedicatoria de *Noli me tangere* que encabeza el libro bajo el epígrafe «A mi Patria». Es significativo que a este intento de desvelar los males con la pluma y con ella remediar los males, los frailes respondieron, según dice Majul, pág. 58, con el desafío de la violencia, recordando a los reformistas que la fuerza de las armas daba el poder y la libertad. Majul dice, pág. 58: «A view of some friars, considered by some reformists as imprudent, was that the rights in Spain were earned by blood and no by ink, thereby implying that Filipinos did not deserve to enjoy those rights for which they had not shed any blood.»

[29] Cfr. Craig, págs. 317-320.

Pero si reducimos ese mito a sus dimensiones reales, vemos que una novela como *Noli me tangere* apenas supone ninguna aportación como obra literaria. Está dentro de la tendencia del realismo naturalista en vigor en el siglo XIX. Novela de tesis, recuerda a *Doña Perfecta,* de Pérez Galdós, o a *La Tierra de Campos,* de Macías Picavea, por citar dos ejemplos. El joven Ibarra tiene actitudes y vive situaciones similares a las de los héroes krausistas de Galdós y Picavea. De hecho, parece incluso que la ideología krausista hubiera penetrado el reformismo ilustrado y positivista del joven Crisóstomo Ibarra.

En cuanto a las implicaciones políticas de *Noli me tangere,* hay que reseñar muchos equívocos. Hemos visto el sentido de su crítica clerical y colonial, pero, sin embargo, se la ha tachado de novela anticlerical y anticolonial. Su incomprensión de la revolución y del independentismo no la hacen merecedora del título de novela revolucionaria e independentista que algunos le adjudican.

Noli me tangere es simplemente una novela mediocre en la que se denunciaron por vez primera en la Filipinas colonial una serie de lacras sociales. Pero la ideología de quien la escribió pretendía solamente denunciar para remediar, desvelar unos males para curarlos, con la certeza de que el remedio y la cura deberían realizarse por la clase social a la que pertenecía el denunciante-novelista. Tal era el propósito original y real del burgués reformista e ilustrado que escribió *Noli me tangere* [30].

Por eso nadie debería pensar que Rizal, con su novela, se propuso conseguir la plena emancipación del pueblo filipino, su participación en la creación de los procesos sociales, su ingreso en la Historia.

FRANCISCO CAUDET

Cantoblanco
Dpto. de Literatura Española
Fac. de Filosofía y Letras
Universidad Autónoma
MADRID-34

[30] Rizal no podía entender, o por entenderlo fue reformista, este texto, pongo por ejemplo, de *La ideología alemana,* de MARX y ENGELS, en donde se nos habla de que «... es necesaria una transformación masiva de los hombres, que sólo podrá conseguirse mediante un movimiento práctico, mediante una *revolución;* y que, por consiguiente, la revolución no sólo es necesaria porque la clase *dominante* no puede ser derrocada de otro modo, sino también porque únicamente por medio de una revolución logrará la clase *que derriba* salir del cieno en que está hundida y volverse capaz de fundar la sociedad sobre nuevas bases».

EPILOGO BAJO UN CHALECO DE PUNTO *

HA PASADO

Ha pasado elegante, firme sobre sus piernas,
con un ritmo de jaca tras las riendas del bolso.
Morena como el alma
del mazapán, viste de arco voltaico
y deja con sus huellas catedrales de chispas.
Ha pasado, imantada la cintura, colgando
su sonrisa en la tarde, sin que una sola sombra
le consiguiera el sol componer en la acera.
Qué importa que no hable,
que no me ofrezca nada,
si mueve y le maduran las manos en el aire
y hasta mí llega el tacto.
Ha pasado.
Ha pasado como un tren sin viajeros,
fantasmalmente hermosa,
las luces encendidas.

JEU DE PAUME

Silencio.
Sagrado es el lugar.
A trozos,
Degás nos va mostrando su ballet;
aves son
del Paraíso, apenas
fosilizadas.
Arte
contra caricias —ganan
caricias—.

* Poemas del libro *Sustancia fugitiva*, de JOAQUÍN MÁRQUEZ, reciente «Premio Miguel Hernández», 1983.

En el baño
está
la tísica modelo y estremece
reconocer que tiene tu perfil.
Diluviado,
verde como un poema de Federico,
a punta
de navaja pintado, inconmovible,
aparece Van-Gogh.
Gana su oreja
contra tu cuerpo.
Vámonos.
Oh, Gaugin.
¿Existirán las islas solitarias?
Vámonos.
Tú serías
una hermosa mulata, borracha de cerezas
la boca; mi constante
pecado original.
Vámonos.
Repetidos,
Rimbaud,
Verlain y Baudelaire,
miran, tras el barniz,
indiferentes,
mientras
Fantin Latour indica
cómo se ha de posar para la gloria.
Ganan
caricias.
Vámonos.
Atrás quedó aquel árbol
y la manzana. ¿El bien y el mal?
En juego
tú y yo desnudos.
(Tiene
mi lengua
la convicción sutil de la serpiente.)

SACRE COEUR

Nos arañaba el pecho una guitarra,
allá en aquella cima.
Eran las seis
de la mañana en Sacree Coeur.
París,
tendido a nuestros pies, llegó devuelto
por tus ojos de dóberman;
sus luces
me miraban.
Herido
por aquella sonora cimitarra,
contigo al lado, contemplé las piedras
que a eternidad llamaban
inútilmente.
Nadie
quiso abrirnos las puertas.
Era el séptimo día
de tu estancia en París;
Dios descansaba.

DESCENSO A LOS INFIERNOS

Te tomé de la mano
para bajar contigo a los infiernos.
Y fuemos recorriendo la hermosura.
Después,
penosamente,
subimos
(cuando empezaba el día
a perder la memoria por las calles)
y asistimos atónitos
al transcurrir feroz de los relojes.
Vimos que todo mata
(aún más lo que es hermoso) y que las horas
son fieles al dolor.
Llegara el tiempo
(¿lo he leído o lo sé? No lo recuerdo) al fin
de su reinado,
cuando el castigo
de vivir nos agote,

y hacia la perfección juran que iremos
(quiero decir, los dos, no de la mano).
¿Te atreverás entonces,
tú que el amor eterno me ofrecías,
a reclamar conmigo aquel infierno
cuando el tiempo se llame eternidad?
No importa demasiado tu respuesta.
¿Dejarán escoger?

R E L O J

No espero nada y sin embargo miro
el reloj;
cristal de envejecer que llevo puesto
como una joya.

PLACE PIGALLE

Aquí, donde desvisten sus cuerpos las muchachas,
he venido a llorar hoy, muy temprano.
Es una forma de decirte adiós
y buscar un consuelo en los desnudos
que nunca amé.
Ya pasan.
Van con su maletín
de baratijas mínimas y urgentes,
como quien va a la plaza con su cesta
a comprarle una hora o dos al día.
Pasan y me sonríen.
Echan un anticipo
en mi gorra de pobre;
una sonrisa con sedal.
Y tiran,
suavemente al principio, luego con
toda su fuerza que no es mucha.
Tengo
dolorida la boca,
porque nada me dicen sus cuerpos presurosos.
Van pasando seguras,
hoy todavía vírgenes —es tan difícil esa
profecía del sexo—.

Y vuelven por la esquina donde sigo esperando.
Y no me dejan nada porque me ven dormido
entre las azaleas de tu carne marchita,
más anciana que todas
sobre el caballo loco de la distancia.
Aquí
donde se han desvestido las muchachas, me quedo
por si acaso también pasara tu cadáver
y, al ir a desnudarlo, me hicieras una seña
y aún nos quedara tiempo.

DEJEUNER SUR L'HERBE

¿Qué haces ahí desnuda,
sobre la hierba, como
una lámpara?
No es
de noche,
ni entienden mis amigos
de claridades.
¿Sueñas?
Lo hubiera imaginado sin que tú
lo dijeras.
Ya sabes,
últimamente sólo por el sueño
coincidimos en sitios como éste.
Entra a vestirte; deja
caer alguna ropa
sobre tu piel, pues pronto
vamos a despertarnos
y hará frío.

EPILOGO BAJO UN CHALECO DE PUNTO

Ha pasado bastante tiempo, tanto
como para que aquel
eterno amor quedara
reducido a cenizas.

Y, de pronto, hoy —ya invierno—,
gracias a tus hermosas
y diligentes manos,
compruebo que un calor
de esa fecha
sigue intacto en mi vida.

JOAQUIN MARQUEZ

Avda. Reina Mercedes, 19
SEVILLA

TEATRO Y FIESTA EN EL BARROCO ESPAÑOL: EL AUTO SACRAMENTAL DE CALDERON Y EL PUBLICO. FUNCIONES DEL TEXTO CANTADO *

I. Fiesta y teatro en el Barroco español: propuesta de trabajo

Bastaría con la existencia del auto sacramental del XVII hispano para comprender la necesidad del estudio articulado de fiesta y teatro en el Barroco español y la absoluta insuficiencia del análisis del texto como hecho exclusivo de literatura escrita. Pero hay razones de mayor entidad, más allá de las características de un género específico y fronterizo, que afectan a la esencia, y, por tanto, a la forma externa, de los elementos integrantes del teatro y de la fiesta, produciendo una variada escala que va de la confusión a la perfecta delimitación de mani-

---

* *Nota introductoria:* Recojo aquí el texto íntegro y literal de mi participación en el Symposium *Calderón and the Baroque Tradition*, en la University of Toronto (Canadá), 10 y 11 de abril de 1981. El apartado I. Fiesta y Teatro en el Barroco Español se añadió para las Jornadas de Almagro (septiembre de 1982). Todavía no se han publicado las respectivas actas.

Con posterioridad a la redacción de estas páginas han aparecido, o me ha llegado la referencia, de algunos estudios que inciden en problemas comunes y que me habría gustado poder tomar en consideración. Mencionaré, en particular: Tietz, M.: «Los autos sacramentales de Calderón y el 'vulgo ignorante'», *Hacia Calderón, VI (Sexto Coloquio Anglogermano, Wurzburg, 1981)*, eds. Th. Berchem y H. Flasche (tomo la referencia del *B of C*, 34, 2 (Winter, 1982), en que no aparece lugar de edición, editorial ni año); Dietz, T. D.: «Liturgical and Allegorical Drama: The Uniqueness of Calderón's Auto sacramental», *CLS*, 14 (1981), págs. 71-88; varias ponencias en los Congresos de Madrid, Yale, L'Aquila, el propio de Toronto, etc.; el libro de Egido, A.: *La fábrica de un auto sacramental: 'Los encantos de la culpa'*, Salamanca, Ediciones Universidad de Salamanca, 1982, que en un primer vistazo veo que trata problemas de la fiesta sacramental, la música, el sermón, etc., que me habría gustado poder tener en cuenta; Krogstad, J.: «Calderón and Music», Coloquio en la Universidad de Illinois, 1-2 de abril de 1981; Hillach, A.: «Verkündigung im antiken Gewand-Mythos und Musik als bildungsgeschichtliche Voraussetzungen zu Calderóns auto sacramental *El divino Orfeo*», *Bildung und Ausbildung in der Romania (...)*, ed. Kloepfer, R., et al., III, Munich, W. Fink Verlag, 1979, páginas 167-189.

Añádase a la mencionada bibliografía, que no he podido tener a mano, otros estudios que pueden guardar, en más o en menos, relación o vinculación con el tema aquí tratado, pero que no he podido utilizar para este trabajo. Citaré, primero, libros y artículos de Tudela, González Ruiz, Ruiz Lagos, Aubrun, Querol, Chapman, Flasche, Subirá, Varey, Shergold, Stern, Cardona y Gibert, cuya referencia bibliográfica completa, en un planteamiento valorativo, puede verse en mi «Análisis crítico del status de los estudios calderonianos (1951-1981)», en *Coloquium Calderonianum Internationale*, L'Aquila, Università, 1983, págs. 141-190, que recoge mi relación plenaria al Congreso calderoniano el 17 de septiembre de 1981; y finalmente: O'Connor (*HR*, 43 [1975], págs. 275-289), Recoules (BRAE, LV [1975], págs. 109-145), Sage (en *Hacia Calderón*, Berlín, 1970, págs. 37-52), Pollin (*Music and Letters*, 49 [1968], págs. 317-328), Varey (en *Le Lieu Théâtral à la Renaissance*, París, CNRS, 1964, páginas 215-225, y *Renaissance Drama*, 1 [1968], págs. 253-282), Calle (*Segismundo*, XI [1975], páginas 127-154).

Quede constancia de ello, aunque, sin duda, puede que haya otros estudios de los que no tengo referencia, pero sobre todo esto habré de volver en futuro libro y edición de autos calderonianos.

festaciones teatrales y manifestaciones festivas, con una rica posibilidad de géneros intermedios.

El problema comienza en el principio. Si de acuerdo con las teorías de Frazer, Malinowski, Levi-Strauss, pensamos en un origen ritual, ceremonial, del teatro, apoyado en la asociación rito-mito y con una finalidad de acceder a la divinidad y obtener favores de ella [1], ampliando, en lo profano, a funciones de catarsis, inversión, reconocimiento, diversión, control... [2], comprenderemos que la génesis marcará un proceso de separación, en etapas sucesivas, en que algo va especificándose como teatro haciendo, como dice S. Carandini, que la fiesta se haga más ritual y social y «delegando al teatro el proporcionar representaciones alegóricas de la sociedad», definiéndose como «categorías autónomas» [3]. Pero esto, concentrándonos en el XVII hispano, es válido sólo en parte y requiere matizaciones. Por una parte, es verdad que el teatro adquiere unas características de profesionalidad, de organización económica, regulación administrativa y de especificidad apoyada en la separación espacio del acto-espacio del espectador [4], y, por otra, con carácter autónomo existen diversidad de fiestas-espectáculo o fiestas-participadas, religiosas y/o civiles. Pero también es cierto que el teatro no puede desprenderse de la impureza de nacimiento, produciéndose retrocesos hacia ese origen, o manteniéndose etapas intermedias que dan lugar a géneros insuficientemente definidos como teatro o como fiesta. El problema surge de que haya actividades del hombre que coinciden en tener como base la *representación,* es decir, sobreactuar, representar intencionalmente un papel por encima de la propia representación que es la vida en sí misma (precisamente el concepto de vida = teatro se potencia en el Barroco cuando, a la par, se produce la especificidad del hecho teatral). Podría servirnos, inicialmente, la distinción de Leenhardt [5] entre *figuración* y *representación* para establecer las diferencias entre el *actuar festivo* y el *actuar teatral* y obtener, consecuentemente, las características de cada uno de los elementos que integran el teatro y la fiesta, para de-

---

[1] Puede verse sobre aspectos esenciales para el estudio de la religión, rito y mito, magia, lenguaje de la religión, etc., el artículo de DUCH, Ll.: «Antropología de la religión», *Anthropologica,* 6 (1982), capítulos IV, V, VI y la útil bibliografía que allí cita.

[2] Véase sobre todo esto, ROIZ, M.: «Fiesta, comunicación y significado», y PRAT CANOS, J.: «Aspectos simbólicos de las fiestas», en *Tiempo de fiesta. Ensayos antropológicos sobre las fiestas en España* (edición de Honorio M. Velasco), Madrid, Col. Alatar, 1982, págs. 95-150 y 151-168, respectivamente.

[3] FAGIOLO DELL'ARCO, M., y CARANDINI, S.: *L'Effimero Barocco. Strutture della festa nella Roma del '600,* Roma, Bulzoni Editore, 1978, II, pág. 288.

[4] En *II Jornadas de Teatro Clásico Español,* Almagro, 1980, págs. 63 y ss., insistía en la idea de separación y texto como esenciales para distinguir entre teatro y parateatro, y me apoyaba, también, en postulados teóricos de Sartre, Mounin, Gouhier, Jean, etc. Matizo ahora alguna de mis afirmaciones de entonces al poner en relación fiesta y teatro en el Barroco hispano.

[5] Me refiero a la contribución de LEENHARDT al colectivo *Corrientes de la investigación en las ciencias sociales,* Madrid, Tecnos-Unesco, 1982, III, págs. 319-320.

limitar los campos propios y también las relaciones y puntos de confluencia.

Metodológicamente, la inicial dificultad está en que teóricamente puede ser más o menos fácil distinguir entre actividades perfectamente tipificadas del *actuar festivo* (en su doble vertiente de espectáculo y/o participación: una procesión a la que se asiste o se contempla) y el *actuar teatral* (una comedia de Lope en un corral, para cuya contemplación se paga un dinero). Pero hay, como decía, una variada escala de géneros intermedios en ambos campos, para los que no sirve la tajante separación entre *figuración* y *representación:* pensemos en algunas formas teatrales del XVII y en fiestas folklóricas participadas o en las organizadas de solemne y espectacular aparato civil y religioso. Esto corrobora la necesidad de tomar en consideración las no siempre atendidas relaciones fiesta-teatro para, en primer lugar, clarificar la polisemia del término *fiesta,* que incluye tanto el acto público organizado (procesión civil de recibimiento, fiesta urbana de celebración real, procesión religiosa, fiesta de canonización...) como el ritual civil o profano (etiqueta palaciega, función religiosa), y también las celebraciones folklóricas (fiestas de mayo) con un carácter espontáneo o cíclico, civil o religioso, o de extraño maridaje entre ambos, afianzadoras o inversoras del sistema de valores establecido: desde el carnaval a las fiestas de moros y cristianos, pasando por las mil formas de festejar el comienzo de las estaciones. Y todavía el concepto de *espectáculo* que se da y/o se recibe, en que reposan estas *liaisons dangereuses,* obligaría a tener en cuenta géneros que se basan en la representación: desde los argumentales (mimo, marionetas, *ballet...)* a los que sustituyen el argumento por la potenciación de una habilidad (circo, variedades, canciones...).

Estoy intentando recalcar que lo que en el Barroco español llamamos teatro mantiene una vinculación con otras actividades basadas en el «espectáculo», con mayor o menor grado de participación, y que solemos englobar bajo el polisémico término de fiesta. Teóricamente pueden utilizarse diversos criterios para distinguir entre *teatro* y *parateatro* (o teatralidad segunda, como quiere el profesor Sito Alba en su concepto de *mimema* o unidad dramática mínima): separación-participación; redundancia y ritualización o no del texto y las actuaciones; universalidad integradora y totalizadora del tiempo festivo [6]; ciudad y calle como

---

[6] «La norma rituale, la parola, l'imagine, tutti i diversi 'materiali' dello spettacolo si compongono in singole unità significanti, disposte in una sucessione spaziale e temporale tale da esaurire tutte le possibili implicazioni simboliche ed allegoriche della festa» (FAGIOLO DELL'ARCO, M., y CARANDINI, S.: *Op. cit.*, pág. 379, y véanse también págs. 328, 380, etc.).

marco [7]; catarsis social; simbolismo; formas de reconocimiento [8], etc. Todo esto haría posible aceptar como válida una definición operativa de fiesta, como la que propone Miguel Roiz, y que podríamos oponer al concepto general de teatro:

> «Una serie de acciones y significados de un grupo, expresados por medio de costumbres, tradiciones, ritos y ceremonias, como parte no cotidiana de la interacción, especialmente a nivel interpersonal y cara a cara, caracterizadas por un alto nivel de participación e interrelaciones sociales, y en las que se transmiten significados de diverso tipo (históricos, políticos, sociales, valores cotidianos, religiosos, etc.) que le dan un carácter único o variado, y en los que la práctica alegre, festiva, de goce, diversión e incluso orgía se entremezclan con la práctica religiosa e incluso mágica, cumpliendo determinadas finalidades culturales básicas para el grupo (cohesión, solidaridad, etc.), y con carácter extraordinario, realizado dentro de un período temporal, cada año por ejemplo» [9].

Pero ocurre que aparte de la existencia de géneros intermedios entre teatro y fiesta con puntos de contacto en lo esencial, a que ya aludía; aparte de la unión que supone el concepto de representación; aparte de la imbricación y superposición de funciones, hay una serie de prácticas de actuación concreta que aproximan teatro y fiesta: el brujo cubre su cara con una máscara; el sacerdote se reviste; las mozas de San Pedro Manrique se visten de móndidas, quizá recordando a las sacerdotisas celtíberas, para celebrar la fiesta patronal; el marco de la fiesta se decora, cambiando así, como dice Prat Canos, su carácter «de objetos primariamente técnicos y cotidianos», y atendiendo al esquema que propone S. Carandini de elementos integrantes de una característica forma de fiesta pública (artífices, proyecto, elementos literarios, materiales, técnica y escenario) [10], comprobamos la enorme proximidad y aun confusión con genuinas prácticas teatrales. No podemos olvidar, además, que muchas veces es el teatro un elemento más del envolvente espacio y tiempo festivo, en el que adquiere significado como fiesta literaria de la palabra, junto a otras formas específicas de fiestas de la palabra.

No sería impertinente en un estudio del auto sacramental como el que pido, el análisis comparativo con otras manifestaciones rituales,

---

[7] Varios estudiosos se han ocupado de lo que significan la ciudad en conjunto, la plaza, la calle, como marco de la fiesta y de las funciones de este salir fuera de un espacio cerrado y específico para el espectáculo. Pueden verse, entre otros, los estudios ya citados de Fagiolo y Carandini, Prat Canos y, además, CHECA, F., y MORÁN, J. M.: *El Barroco*, Madrid, Istmo, 1982, págs. 264 y siguientes; LLEÓ CAÑAL, V.: *Arte y espectáculo: la fiesta del Corpus Christi en Sevilla en los siglos XVI y XVII*, Sevilla, Diputación Provincial, 1975, págs. 43 y ss. Véase, además, la pertinente bibliografía que se cita en los estudios mencionados.

[8] VICTOR W. TURNER se ocupa de estos y otros muchos aspectos en su *Dramas, Fields and Metaphors. Symbolic Action in Human Society*, Ithaca and London, Cornell University Press, 1975, y también alguno de los estudiosos citados.

[9] ROIZ, M.: *Op. cit.*, págs. 102-103.

[10] FAGIOLO DELL'ARCO, M., y CARANDINI, S.: *Op. cit.*, págs. 375-393.

como hace —por ejemplo— V. W. Turner [11], utilizando conceptos como liminalidad, *comunitas,* humildad y jerarquía para interpretar ritos de diversas comunidades. Tampoco, claro está, deben desatenderse los valores revolucionarios y/o conservadores de la fiesta, como muestran estudios de Cros y Chartier, ni los planteamientos de una antropología diacrónica, como hace Lisón Tolosana [12]. Pero aquí y ahora, apuntadas en descargo la pluralidad de bifurcaciones, voy a quedarme en un planteamiento concreto de una faceta particular: el estudio del auto sacramental como ritual festivo litúrgico, centrándome en las funciones del texto cantado, para adelantar unas hipótesis de trabajo sobre características de recepción y público y apoyar desde el caso práctico —especialmente significativo por su carácter de ritualización festiva y específica forma de producirse— la necesidad de futuras e imprescindibles interpretaciones de la relación fiesta-teatro, lo que no es sino una forma de devolver al teatro su verdadera naturaleza, tan largamente desfigurada por prestar atención excluyente a lo «literario», a lo textual, olvidando su inaplazable «fisicidad», es decir, la representación, como algo que pertenece a la esencia y no es un accidente. Pero quizá en esa repetida acción desnaturalizadora del teatro se agazapen razones profundas de la filosofía occidental de valorar lo mental sobre lo físico, el alma sobre el cuerpo, la imagen mental sobre la imagen física, como muy bien apunta U. Artioli [12 bis].

II. El auto sacramental calderoniano: texto cantado y público. Un ejemplo de estudio de la relación fiesta-teatro

El propio Calderón de la Barca al defenderse de las acusaciones de repetición en sus autos y, por tanto, no evolución, justificándose por el carácter anual de la fiesta, y al aludir, por lo mismo, a los valores visuales, nos pone en el camino de considerar el auto sacramental como

---

[11] Turner, V. W.: *The Ritual Process. Structure and Anti-Structure,* New York, Aldine Publishing Company, 1979[6]. Por otra parte, en los estudios citados hasta aquí puede encontrarse una rica y completa bibliografía sobre el análisis de la fiesta desde distintos puntos de vista y variada metodología, a ella remito. Añádase AA. VV.: *Les Fêtes de la Renaissance,* París, CNRS, 1955, 1960, 1975.

[12] Cros, E.: «La fête comme espace de l'affrontement social»; Chartier, R.: «Des fêtes de l'Ancien Régime à la fête révolutionaire: problèmes de lecture», en *La fête en question,* Montréal, Départment d'études anciennes et modernes, 1981. Lisón Tolosana, C.: *Invitación a la antropología cultural de España,* Madrid, Akal, 1980. También, del mismo autor: *Antropología social y hermenéutica,* Madrid, FCE, 1983.

[12 bis] Artioli, U.: «Teatro e letteratura», *Letteratura,* a cura di G. Scaramuzza, Milano, Feltrinelli, 1976, II, págs. 569 y ss. Naturalmente existen valiosos estudios que plantean las específicas características de la comunicación teatral; recordaré, al paso, a Jean, Helbó, Mounin, Kowzan, Larthomas, Girard, Ouellet, Rigault, Duvignaud... y baste como testimonio. En una *Historia del espectáculo teatral* que he dirigido para Editorial Taurus (en prensa) se procura no olvidar que el teatro es teatro, y vuelvo allí sobre esta problemática.

ritual festivo, aspecto fundamental para entender este género, encuentro de teatro y ceremonia que apoya, subrayándolo, lo dicho hasta aquí. Además, su conocida definición de «sermones en verso» nos pone ante otro de los aspectos esenciales de la fiesta programada con intenciones de prestigio, propaganda y lección. Consecuentemente, calificados estudiosos del auto sacramental (Pfandl, Parker, Valbuena Prat, Wardropper, Flecniakoska, Bataillon, Dietz, Arias...) se refieren, concediéndole mayor o menor importancia, a las características de auto como forma de culto, de ritualización litúrgica, de ceremonial celebrativo, bien sea al tratar de sus orígenes, vinculándolo a procesiones y prácticas festivas de celebración del Corpus, o al analizar la propia estructura del género [13]. Esto origina unas especiales características de recepción, que me interesan y trataré después, y demuestra que la exclusiva o prioritaria consideración del auto bajo la óptica de género teatral no sólo lleva a desenfoques, sino que, en forma final, lleva a su incomprensión. Subrayo el carácter de encuentro de liturgia y teatro, ceremonia y acción escénica, contingencia y sobrenaturalidad, mediante recursos tan queridos para toda práctica festiva ceremonial como alegoría y símbolo, sumados a un desbordamiento visual con finalidad propagandística. Ciertamente, no es lo mismo auto sacramental y fiesta litúrgica, pero hay suficientes motivos de estructura, de puesta en escena (anual, en la calle, incluido en un tiempo festivo más amplio que lo envuelve, etc.), para pensar en una alteración esencial en la comunicación entre espacio del actor y espacio del espectador, no sólo por lo que hace a la difusión propagandística y aleccionadora (doctrinal y moralmente) (no entro en el debatido problema de Reforma y Contrarreforma [14]), sino porque, como veremos,

[13] Sobre la función del texto cantado, en el mismo sentido que aquí, aparte de mi conferencia en el Congreso sobre Calderón, celebrado en la Universidad de Toronto (1981) y Almagro (1982), además: conferencias y seminarios en el Instituto de España de Copenhague; Mieres (Oviedo), etc.

Ya Pfandl, en su *Historia de la Literatura Nacional Española en la Edad de Oro* (Barcelona, G. Gili, 1952, pág. 471), ponía de relieve el carácter de «forma de culto» y, por ello, la ritualización, devoción, edificación. El profesor Parker, A. A., en su *The allegorical drama of Calderón. An introduction to the Autos Sacramentales* (Oxford and London, Dolphin, 1943, reeditado en 1962 y 1968, cap. II), hace referencia, como veremos, a las conexiones entre auto y fiesta, sentido litúrgico, celebración y sermón, etc. (véase también n. 27). Valbuena Prat se refiere a ello, más o menos directamente, en varios de sus diversos estudios y ediciones dedicados al auto. Wardropper, B. W., en su *Introducción al teatro religioso del Siglo de Oro* (Salamanca, Anaya, 1967, págs. 39, 51, 145 y ss., 334, etc.), trata también de las relaciones con la liturgia, vinculación al templo, procesión, función educativa, etc. En cuanto a los estudios de Flecniakoska, J. L.; Bataillon, M.; Dietz, D. I., véanse, respectivamente, las notas 38, 39; 14 y 20; 19. Arias, R., en su visión de conjunto sobre el auto (*The Spanish Sacramental Plays*, Boston, Twayne Publishers, 1976, cap. 1), no podía dejar de mencionar los aspectos litúrgicos, celebrativos, morales y devocionales. No es del caso engrosar esta lista testimonial, pero sí decir que varía mucho la importancia y función que conceden a estos aspectos, dominando la «interpretación» teatral, frente al estudio relacionado con la fiesta, que aquí propugno.

[14] Conocida es la razonada postura de Bataillon, frente a otros estudiosos, de vincular el auto sacramental a la Prerreforma y Reforma católicas y a problemas concretos de organización teatral («Ensayo de explicación del 'auto sacramental'», en *Calderón y la crítica: historia y antología*, ed. Durán, M., y González, R.; Madrid, Gredos, 1976, págs. 455-480).

Tratar detenidamente este problema obligaría a valorar la postura de quienes, en más o en menos, vinculan el auto al ataque contra protestantismo, como Menéndez Pelayo, Pedroso, Cotarelo, Aicardo, Valbuena Prat, y de quienes matizan y restringen como Pfandl, Crawford, Flecniakoska, Wardropper, Parker, etc., pero esto me llevaría totalmente fuera de mis intereses aquí.

exige una determinada forma de participación del espectador-feligrés, que, como en la fiesta, con las distancias que señalaré después, se ve envuelto por y en el ritual festivo, alterándose la forma canónica de comunicación teatral para aproximarse a la comunicación religiosa, que tampoco renuncia a factores de diversión como forma de *captatio benevolentiae.* Cuando Bataillon lo calificó como «fiesta primaveral de la Iglesia» [15] daba en la diana no sólo, pienso, por señalar su carácter festivo, sino por llevar nuestra mente, con ese «primaveral», al complejo mundo de asociación del tiempo festivo profano y el tiempo festivo religioso que está en el corazón de la fiesta, con prácticas incluso contrapuestas.

No se trata de una fiesta en la que el espectador sea parte activa directamente, como en otras que he mencionado, sino que lo es en cuanto feligrés al que se alecciona y que, en cierto modo, participa indirectamente en el ritual litúrgico, lo que nos pone ante la doble vertiente de la relación religiosa: doctrina y moral, que hay que entender y practicar, y ritual de alabanza para obtener favores. El estudio articulado de ambos aspectos puede ponernos en la pista de la interpretación del auto como fiesta, en relación a su público.

Al punto surgen una serie de interrogaciones: ¿Es la complejidad del auto calderoniano procedimiento apto para aleccionar y hacer «rentable» la propaganda?, o, con palabras de Wardropper:

> «¿Cómo es posible que un público, en su mayor parte analfabeto y sin cultura literaria ni teológica, asistiera de buena gana y con provecho espiritual a obras dramáticas de las más difíciles e intelectuales que se hayan escrito?» [16].

esa complejidad filosófica que estudió con penetración Frutos [17]. En pocas palabras: ¿Entendía el público común los autos sacramentales en el fondo de su complejidad conceptual?

Me resulta difícil admitir una importante cultura teológica del pueblo, aun contando con la necesidad de esforzarse para entender los autos, como apunta Wardropper, quien también se refiere, sin embargo, a la existencia de distintos niveles de público, sin que lo intelectual fuera siempre el factor esencial, frente al carácter litúrgico de «prolongación del culto fuera de la Iglesia», con participación y unión de los fieles ante Dios [18]. También Parker apoya la capacidad de comprensión de alegoría y concepto, lo mismo que D. T. Dietz. Todos estos autores,

---

[15] BATAILLON, M.: *Op. cit.*, pág. 260.
[16] WARDROPPER, B. W.: *Op. cit.*, pág. 85.
[17] FRUTOS, E.: *La filosofía de Calderón de sus autos sacramentales*, Zaragoza, IFC, 1952. Reeditado en 1981.
[18] WARDROPPER, B. W.: *Op. cit.*, págs. 39, 92, 94-95, 98-99.

junto con Pfandl, Flecniakoska, Arias y otros[19], como decía, aluden, de un modo u otro, al carácter ritual, festivo, litúrgico, pero dando por supuesta la comprensión conceptual y no concediendo valor decisivo y definitorio al carácter de fiesta, subrayado también por la estructura de la representación.

No resuelven el problema las razones comerciales de rivalidad, el «idéntico destino que la comedia», de que nos habla Bataillon[20], aunque, en cierto modo, la búsqueda del halago a oídos enterados de quienes concedían los premios y hacían los encargos pudieron llevar a los poetas a profundidades conceptuales y belleza formales de algún modo ajenas al grueso de los destinatarios del auto; ese «pacto amistoso con la Iglesia triunfante», a que alude Arróniz[21], exagerando sus consecuencias como responsable de la inicial formación de compañías y comercialización teatral. Los estudiosos de la liturgia católica y la propia historia de la devoción y del rito católicos, muestran que esa idea de la cultura teológica del pueblo llano está lejos de la realidad[22], y hay que pensar, además, en esas formas populares de la religiosidad en el Siglo de Oro, que analiza Caro Baroja[23], en las difíciles fronteras entre superstición y creencias y prácticas de la religión católica y en la complejidad de ritos y prácticas festivas. El cardenal Enrique y Tarancón, en su bello discurso de ingreso en la Real Academia Española, nos ofrece valiosos testimonios e interpretaciones de los esfuerzos de la Iglesia Católica —antes y después de Trento— para incorporar al pueblo a la liturgia, a la comprensión del Dogma, para hacerle «entrar más íntimamente en la vida del santuario»[24]. Los procedimientos no son de complicación, sino de allanamiento, de integración mediante diversos recursos: sermón, oraciones, himnos, hasta culminar en tiempos recientes en la utilización de la lengua vulgar en la misa. Son profundas las raíces de esta actitud en la historia del rito de las diversas comunidades cristianas, y ya se planteó en Trento, llegándose al acuerdo de que la misa debía celebrarse en latín, pero:

---

[19] Véase nota 13. DIETZ, D. T. *(The Auto Sacramental and the Parable in Spanish Golden Age Literature*, Chapel Hill, North Carolina S. in the R. L. and L., 1973), relaciona la capacidad de comprensión de parábolas y autos en su didactismo y alegoría y cita testimonios de Entwistle y Post para mostrar la formación religiosa de los españoles y su afición a la alegoría, pero bástenos con lo que después se dice en el texto, pues mi intención aquí no es entrar en un análisis de las características en sí y función del pensamiento alegórico que nos llevaría a otros terrenos y a otra bibliografía.

[20] BATAILLON, M.: *Op. cit.*, págs. 470 y ss.

[21] ARRÓNIZ, O.: *Teatros y escenarios del Siglo de Oro*, Madrid, Gredos, 1977, págs. 13-17.

[22] Agradezco a Federico de Carlos Otto el que me haya facilitado una bibliografía esencial sobre aspectos litúrgicos pertinentes aquí: MARTIMORT, A. G.: *La Iglesia en oración*, Barcelona, Herder, 1964; AA. VV.: *Dans vos assemblées*, París, Desclée, 1971; GELINEAU, J.: *Liturgia para mañana*, Santander, Sal Terrae, 1977, así como varios artículos en los números de *Concilium:* 2 (1965), 12 (1966), 32 (1968), 42 (1969) y 52 (1970). Véase nota 1.

[23] CARO BAROJA, J.: *Las formas complejas de la vida religiosa (Religión, sociedad y carácter en la España de los siglos XVI y XVII)*, Madrid, Akal, 1978.

[24] ENRIQUE Y TARANCÓN, V.: *Liturgia y lengua viva del pueblo*, Madrid, RAE, 1970, págs. 79 y otras.

> «frecuentemente, durante la celebración de las misas, por sí o por otro, expongan algo de lo que en la misa se lee, y entre otras cosas declaren algún misterio de este santísimo sacrificio, señaladamente los domingos y días festivos» [25].

El feligrés medio no debía de entender el latín de la misa y el significado de éste y otros ritos y prácticas ceremoniales (el profesor Lapesa afirma que ignoramos cómo seguía el pueblo la misa y se pregunta por los formularios romanzados para entenderla [26]), y la Iglesia, en parte, procuraba ayudarle. Tampoco creo que en un nivel general se entendiera por completo la teología cristiana ni la «filosofía» y teología de los autos sacramentales (no me refiero, obviamente, a un público instruido de prelados, letrados; recordemos la alusión hecha antes a distintos niveles de significación).

Esa doble vertiente, unificada en su finalidad última, de exposición doctrinal y moral y prácticas rituales, que se da en la comunicación religiosa, aparece en el auto sacramental, organizada en el paradigma de fiesta sacramental. El auto se inscribe así en esa misma voluntad de incorporación, a que acabo de aludir, para la ceremonia religiosa, y como ésta, dispondrá de ayudas para facilitar la comprensión que la alegoría y simbolismo que le unen con el lenguaje religioso puro dificultan [27]: comentarios, explicaciones, elementos visuales; contará con factores de atracción al margen de la propia estructura: loa, entremeses, bailes, y se dotará de unas funciones de oración y práctica litúrgica —encomendadas, como veremos, al texto cantado— que sitúan al espectador del auto en un plano semejante al del feligrés, determinando que la total comprensión de la anécdota conceptual y el significado doctrinal profundo sea sólo un aspecto de esta comunicación, en la que, como digo, entran otros aspectos de la relación festiva, como el rendir culto a la divinidad. Explicaría esto el por qué pienso que el problema de recepción del auto se entiende mejor hablando de pueblo feligrés que de pueblo teólogo y recurriendo al *espacio festivo* como explicación válida.

Voy a limitarme al análisis, en el sentido de lo que antecede, de la función del texto cantado en los autos sacramentales de Calderón, problema que, con distintos alcances, ha sido abordado por varios

---

[25] Lo tomo de TARANCÓN: *Op. cit.*, pág. 60. También alude a esto POLLIN, A. M.: «Calderón de la Barca and Music: Theory and Examples in the *Autos* (1675-1681)», *HR*, 41 (1973), págs. 367-368.

[26] LAPESA, R.: «Contestación del Excmo. Sr. D. R. Lapesa Melgar» al Discurso de ingreso en la RAE de V. Enrique y Tarancón (*Liturgia y lengua*..., cit.), págs. 116-117.

[27] BATAILLON, M.: *Op. cit.*, pág. 260. PARKER, A. A.: *Op. cit.*, págs. 58 y ss., analiza la relación entre auto y fiesta religiosa y la función de celebración popular que se une a la celebración oficial por parte de la Iglesia, y, en este sentido, alude al valor litúrgico y devocional también con una determinada función de la música, sin olvidarse de la consciente utilización doctrinal ético-teológica (págs. 63 y ss.). Véase sobre todo esto las notas 13 y 19 y la introducción en que se da referencia de la postura de varios estudiosos.

investigadores [28]. Pero adentrarse en el estudio de la función de la música, de la canción, en los autos sacramentales calderonianos obliga a plantearse las características esenciales, en lo que aquí es pertinente, de la música barroca, de la música teatral y de la música religiosa, y exige, por una parte, inscribirlo en esa actuación religiosa post-tridentina, a que me refería, y, por otra, en cuanto vinculado a una tradición teatral, preguntarse por las funciones del «comentarista», del texto segundo sobre el texto primero, que para el teatro medieval europeo ha sido estudiado excelentemente por Fichte [29]. Limitándome estrictamente a lo que aquí necesito, no voy a entrar en problemas concretos de técnica, origen del auto, sino que me ceñiré a lo que aquí es pertinente.

Emilio Casares insiste en la función propagandística de la música barroca, en lo religioso y en lo civil:

> «tanto el catolicismo purificado en Trento, como el protestantismo surgido del levantamiento religioso consumado con éxito, o la fuerte monarquía absoluta que se establece en Europa, van a mirar la música como un medio de dramatizar sus respectivas glorias e ideologías» [30].

El mismo «valor triunfal» que atribuyen a la fiesta Nieto y Checa [31]. La Iglesia explotó los valores pedagógicos, emocionales, de participación, dramatización y propaganda de la música y el canto:

> «servía para transportar al creyente en los solemnes ritos barrocos, una especie de mundo triunfante donde se exaltaba el poder esencial de la Iglesia ante la que por ello había que tener fe, y, por otra parte, colmaba la esfera de lo emocional, con sus cualidades dramáticas y expresionistas (...)» [32],

y con esto cumplen géneros característicos como el *oratorio,* la *cantata,* la *pasión,* que nos llevan a los terrenos de lo teatral, en ese cruce complejo de música religiosa y música escénica que tanto preocupaba

[28] SAGE, J.: «The function of music in the theatre of Calderón», en *The Comedias of Calderón. A facsimile edition prepared by D. Cruickshank & Varey, J. E. (...),* London, Gregg, I. P. L., y Tamesis, B. L.; 1973, vol. XIX, págs. 209-230; POLLIN, A. M.: *Op. cit.;* UMPIERRE, G.: *Songs in the plays of Lope de Vega,* London, Tamesis, 1975. En el programa del *Congreso Internacional sobre Calderón* de Madrid, junio, 1981, se anuncian varias ponencias de Querol, M.; Stein, L. K.; Cardona, A., y Gibert, M., y Zabala, M., sobre diversos aspectos de la música en el teatro calderoniano. También hay que citar QUEROL, M.: *Teatro musical de Calderón. Estudio, transcripción y realización,* Madrid, CSIC, 1981. Véase nota 48 y nota introductoria.

[29] FICHTE, J. O.: *Expository voices in Medieval Drama. Essays on the Mode and Function of Dramatic Exposition,* Nürnberg, Verlag Hans Carl, 1975. Parker, A. A., en su citado estudio (páginas 97 y ss.) alude a las funciones explicativas, las ayudas para la comprensión, etc., en los autos sacramentales calderonianos.

[30] CASARES RODICIO, E.: «La música barroca: análisis formal e ideológico», en AA. VV.: *La música en el Barroco,* Oviedo, Universidad, 1977, pág. 41. Pueden verse también los libros de STEFANI, G.: *Musica barocca. Poesia e ideologia,* Milano, 1974, y *Musica e religione nell'Italia barocca,* Palermo, 1975.

[31] NIETO ALCAIDE, V., y CHECA CREMADES, V.: *El Renacimiento. Formación y crisis del modelo clásico,* Madrid, Istmo, 1980, págs. 110 y ss. Véanse también las notas 1, 2, 6, 8 y 9.

[32] CASARES RODICIO, E.: «La música religiosa en el Barroco europeo», en *op. cit.,* pág. 58.

a Feijoo, muy consciente de la «teatralización» del templo y de los efectos de la música [33]. Un teórico de la música, Eximeno (siglo XVIII), a la par que reconoce la importancia de la asociación religión-música, señala las diferencias entre el canto litúrgico, destinado a «aumentar la devoción», y otras formas musicales —muchas veces vinculadas a géneros teatrales—, cuya misión es entretener al pueblo y «acrecentar la magnificencia y pompa de las grandes solemnidades» [34]. Ya estamos en terrenos que son los de nuestro tema: la diferencia entre la música propiamente litúrgica y la música religiosa popular, nacida ésta de la voluntad de la Iglesia de aleccionar y deslumbrar a sus feligreses. Muestra López Calo la existencia de dos tipos de melodía, actitudes diríamos mejor:

> «para las obras en latín se seguía el 'estilo antiguo', el renacentista de la polifonía (...), mientras que las en romance —pronto delimitadas a las celebraciones del Corpus, Navidad y otras pocas fiestas— eran en el estilo nuevo» [35],

y precisamente en este estilo nuevo son fundamentales: el *stilo rappresentativo* (con los géneros que vimos); la dramatización, que permite una influencia directa emocional, y la *monodia,* que al potenciar una voz —frente a la polifonía— «permitía al músico proyectar con claridad el texto al oyente» [36], lo que cuadra perfectamente con las funciones doctrinales, a que me refería antes, y lo mismo la utilización de coros opuestos, que trataré después. Volvemos a esa disociación —de la que ya he hablado— entre liturgia, teología, religiosidad popular, también testimoniada por el auto sacramental, y volvemos al papel integrador de unas determinadas formas musicales, tanto en el templo como en los carros del Corpus, en ese plural encuentro de religión y teatro, con trasvases en las dos direcciones porque responden a una misma intencionalidad y se asientan sobre las movedizas tierras de ceremonia, ritual, teatro y parateatro, que tienen —indudablemente— un punto de encuentro. Podríamos simbolizar todo esto en las funciones del himno, según el juicio de un experto en liturgia como es el cardenal Tarancón:

> «El himno fue siempre el medio de expresión más adecuado para la piedad popular en la liturgia cristiana. Está llamado en nuestros días a

[33] Véase «Música de los templos», en *Obras escogidas del P. Fray Benito Jerónimo Feijoo,* Madrid, Rivadeneyra, BAE, 1863, págs. 37-44. Podría llevarnos esto a problemas de la teatralización de la vida, de la teatralización del sermón, que ha estudiado muy bien el profesor Emilio Orozco, pero nos apartaría de nuestro propósito aquí.

[34] EXIMENO, A.: *Del origen y reglas de la música,* ed. F. Otero, Madrid, Editora Nacional, 1978, pág. 272.

[35] LÓPEZ CALO, J.: «La música religiosa en el barroco español. Orígenes y características generales», en *La música en el Barroco,* cit., pág. 135.

[36] Véase sobre esto CASARES RODICIO, E.: «La música barroca» (cit.), págs. 20 y ss. También lo trata POLLIN, A. M.: *Op. cit.,* págs. 367-368.

> superar el divorcio que se ha venido produciendo en Occidente entre la liturgia y la devoción popular. La 'devoción moderna', al mismo tiempo que se apartaba de la devoción oficial de la Iglesia, utilizó el himno coral para expresar las 'devociones' del pueblo (...)» [37].

La utilización de la música en el auto sacramental calderoniano adquiere significado dentro del marco de la funcionalidad de la música religiosa en el Barroco. Pero el auto sacramental se inscribe, en cuanto teatro, en una tradición dramatúrgica y no es un producto nuevo —en contra de lo que dicen algunos estudiosos—, sino el resultado de un proceso evolutivo, analizado por Wardropper, Flecniakoska, Fothergill-Payne, etcétera [38]. La utilización del canto y música en relación con el público, que es lo que aquí me interesa, hay que explicarla también dentro de esa tradición teatral a que aludo. No voy a entrar, por razones obvias, en esta compleja problemática. Sabido es que, con mayor o menor frecuencia, música y canto se utilizan en el teatro religioso y profano de la Edad Media y del Renacimiento [39], pero lo único que me interesa ahora es plantear su función desde una perspectiva teatral de «comentarista», de ayuda para la comprensión y lección doctrinal y moral. La propia estructura dramática se genera en esta funcionalidad, en relación con el público al que va dirigida.

Viene repitiéndose que un logro importante y, por tanto, rasgo caracterizador del auto sacramental calderoniano es haber reducido o hecho desaparecer el personaje intermedio, que como comentarista garantiza la comprensión del mensaje, su funcionalidad, aunque haya otras formas de comentario. Esto es verdadero en parte, ya que la canción, en cierto sentido (también otros pasajes del auto, en que no entro), adquiere alguna de las funciones de lo que Fichte llama el *expository character* [40], especialmente en su misión moralizadora y doctrinal y en la de «crear disposición de ánimo», envolviendo a los espectadores en la acción, que estudia el propio Fichte en el drama medieval europeo, mostrando el paso decisivo de una función de «técnica dramática» (anunciar la acción, introducir caracteres, conseguir unidad, indicar el paso del tiempo, narrar, etc.) a una función de guía didáctica y espiri-

---

[37] ENRIQUE Y TARANCÓN, V.: *Op. cit.*, pág. 287.

[38] WARDROPPER, B. W.: *Op. cit.*; FLECNIAKOSKA, J. L.: *La formation de l'auto religieux en Espagne avant Calderón (1550-1635)*, París, 1961; FOTHERGILL-PAYNE, L.: *La alegoría en los autos y farsas anteriores a Calderón*, London, Tamesis, 1977, y naturalmente los diversos estudios de A. Valbuena Prat.

[39] Puede verse STERN, Ch. M.: «Iñigo de Mendoza and Medieval Drama Ritual», *HR*, XXXIII (julio 1965), págs. 197-245; UMPIERRE, G.: *Op. cit.*; HESS, R.: *El drama religioso románico como comedia religiosa y profana*, Madrid, Gredos, 1976; GONZÁLEZ PEDROSO, E.: *Autos sacramentales desde su origen hasta fines del siglo XVII*, Madrid, Rivadeneyra, BAE, 1865.

Flecniakoska (*op. cit.*, págs. 285 y ss., 362 y ss.), a la vez que da valiosos testimonios de cantos y elementos litúrgicos en el teatro religioso anterior a Calderón, con la función de crear ambiente y alegría festiva, reconoce para los textos cantados funciones de exposición, caracterización y conclusión.

[40] FICHTE, J. O.: *Op. cit.*, pág. 119.

tual, que supone, además, pasar del coro al «expositor individual»[41]. En el teatro religioso del XVI encontramos estas funciones dramáticas, encarnadas por el pastor, en Sánchez de Badajoz[42], o por el ángel o la fe, en López de Yanguas[43], por citar sólo dos testimonios de los muchos que podrían mencionarse si tratase específicamente del tema. Lo que quiero es señalar la permanencia de un recurso, bajo diversas formas, que atañe directamente a la relación emisor-receptor, a la funcionalidad del texto, y que no es sino una manifestación concreta teatral del procedimiento de interrumpir el progreso de la acción —no siempre— para explicarla, de introducirse directamente el autor para exponer sus ideas. Es una forma de la muy utilizada estructura de sermón, con una exposición doctrinal directa en la que se embuten unos acontecimientos, una acción que prueba desde los hechos, desde una pretendida realidad mimética, una doctrina, que no sólo se deduce, sino que se expone directamente. Aunque con frecuencia la canción se integre en los hechos que constituyen la acción del auto, más o menos, está muy lejos de ser mera acción cantada —recordemos la zarzuela— para inscribirse en esa tradición de duplicidad de textos, aunque formen una unidad orgánica con una funcionalidad precisa. No digo que los textos cantados de los autos de Calderón coincidan estrictamente con la función del comentarista del teatro anterior, ni que tengan exclusivamente una función doctrinal y moral, pues veremos sus valores fundamentales de oración, alabanza, de incitación religiosa, etc. Lo que quiero decir es que se inscriben con frecuencia en esa tradición teatral de texto segundo sobre el texto primero de la acción, lo que, además, nos lleva a una forma de comunicación que no es sólo la de contemplar un espectáculo, sino la de participación, del modo que fuere y de forma relacionada con lo que ocurre en la fiesta, con las necesarias consecuencias de adoctrinamiento, propaganda, normas de conducta, etc. En esta confluencia de religión y teatro, de fiesta y escena, se sitúa el auto sacramental, y por ello he intentado articular tradición religiosa y tradición teatral para comprender sobre qué bases conceptuales se asienta la utilización de la música en los autos sacramentales de Calderón. Ello nos muestra, insisto, la perfecta articulación en un producto doctrinal que está dentro de una historia de celebración del Corpus que se remonta a prácticas ceremoniales y textuales de la Edad Media europea[44]. La potenciación de la música

---

41 *Ibidem.*

42 Estudia muy bien todo esto GUSTAFSON, D.: «The role of the sepherd in the Pre-Lopean Drama of Diego Sánchez de Badajoz», *Bulletin of the Comediantes*, XXII, 1 (1973), págs. 5-13.

43 WARDROPPER, B. W.: *Op. cit.*, págs. 176 y ss.

44 No hace al caso entrar aquí en tan compleja problemática (véanse notas 13, 19 y 27), en la que hay posturas más o menos dispares. Los principales investigadores aluden, de una u otra forma, a ello: Parker (págs. 65-66) y también Wardropper, Flecniakoska, Bataillon, Valbuena Prat, etc., pero varía el grado de importancia que conceden a lo teatral en sí o a lo religioso, a las relaciones con

en la época barroca y sus posibilidades hizo que el poder la utilizara en su beneficio, renovándose, potenciándose unos hábitos previos. Dice bien Martín Moreno sobre lo primero:

> «la música se convierte en uno de los principales resortes psicológicos que tanto la Iglesia como la Monarquía supieron utilizar perfectamente, lo mismo en los templos que en los teatros, en beneficio de sus propios intereses»,

y aporta valiosos testimonios de la importancia que le conceden dramaturgos y teóricos y de la relativa escasez bibliográfica actual [45].

Momento es ya de entrar en el análisis concreto de la función de los textos cantados en los autos sacramentales de Calderón, para lo que he elegido treinta piezas [46], que constituyen, pienso, suficiente material, pues diré que no he encontrado alteraciones importantes, sino que se mantiene una coherente distribución de funciones en cada auto.

Aunque con brevedad, quiero referirme, previamente, a los estudios

---

la procesión y la liturgia y con el teatro religioso precedente. Sobre ello mantendré mi personal postura en la edición que preparo de autos de Calderón con un pormenorizado análisis de la estructura festiva.

[45] Véase la bibliografía que cita MARTÍN MORENO, A.: «La música teatral del siglo XVII español», en *La música en el Barroco*, cit., págs. 125-6 y 127-9.

[46] Cito por la edición de VALBUENA PRAT, A.: «Calderón de la Barca», *Obras completas*. Tomo III: *Autos Sacramentales*, Madrid, Aguilar, 1959. Cito en abreviatura, según la relación que doy después, mencionando página y columna. Me disgusta remitir a una sola edición y no citar por la numeración de versos, pero el número de piezas analizadas, al no numerar en la edición que manejo, me lo ha impuesto.

Dado el sentido de mi estudio no es pertinente incorporar una bibliografía especializada sobre problemas cronológicos y otros aspectos de crítica textual. Solamente me ha parecido pertinente seleccionar autos de dos épocas: una de comienzo y desarrollo y otra de finales. El primer bloque abarcaría de antes de 1630 a 1640, según la cronología de Valbuena Prat *(op. cit.)*, y hasta 1658, según otros estudios, de los cuales dan cuenta REICHENBERGER, K. y R., en su *Bibliographisches Handbuch der Calderon-Forschung*, Kassel, Verlag Thiele & Schwarz, 1979. El segundo bloque cronológico correspondería a la etapa final, por eso lo he elegido, y abarcaría de 1671 a 1681, con el problema de *El laberinto del mundo* y su fecha de 1654 y no 1677 (véase para ello REICHENBERGER, K. y R.: *Op. cit.*, pág. 578, que recogen las precisiones de Cruickshank, D. W.). Lo que me interesa aquí y ahora es que hay una marcada coherencia y sistematismo en la utilización de la música, con las funciones que le atribuyo en el estudio, en el conjunto de los treinta autos analizados que, por otra parte, son un muestrario de distintos grupos temáticos en que divide Valbuena Prat en su edición citada.

La relación de autos sacramentales estudiados —y la abreviatura utilizada en el texto— es la siguiente:

PRIMER BLOQUE:

Cena: La cena del rey Baltasar.
Devoción: La devoción de la misa.
Divino: El divino Jasón.
Duque: El gran duque de Gandía. (Sobre problemas de autoría, *vid.* IGLESIAS FEIJOO, ponencia, Congreso Calderón, Madrid, 1981.)
Hidalga: La hidalga del valle.
Hombre: Lo que va del hombre a Dios.
Iglesia: La iglesia sitiada (problemas de autoría; *vid.* REICHENBERGER, K. y R.: *Op. cit.*, pág. 574).
Mercado: El gran mercado del mundo.
Misterios: Los misterios de la misa.
Palacio: El nuevo palacio del Retiro.
Pleito: El pleito matrimonial.
Psiquis: Psiquis y Cupido.
Socorro: El socorro general.
Teatro: El gran teatro del mundo.
Veneno: El veneno y la triaca.

de Sage y Pollin, que se plantean específicamente el tema en Calderón, y al de Umpierre, que se centra en la obra de Lope de Vega [47].

Sage analiza con agudeza las ideas de Calderón sobre la música, la filosofía de la música en el problema de la articulación de lo ético y estético y su tradición, destacando el tema de la armonía (verdadera y falsa) en cuanto a la coordinación de lo divino y lo humano y la importancia, en este sentido, de la música en el auto sacramental calderoniano. Se ocupa también de la ópera, su vinculación con Italia y su relación con el público; pero a mis propósitos aquí interesa destacar algunas ideas esenciales del estudio de Sage: la música *verdadera* «como eco de la celestial armonía» y «manifestación de la razón divina» (pág. 217) en una concepción platónico-agustiniana; el auto como «an artistic-moral artifact of theme, poetry and music» (pág. 219); la música como «parte esencial de su técnica dramática» con «funciones alegóricas» (págs. 219 y 226); expresión de la voz de Dios, del impulso divino (pág. 220), de la Revelación (pág. 226); la música puramente sensorial se asocia con el pecado y es «negación de la celestial armonía» (pág. 222). Se refiere también a la música en piezas no sacramentales e insiste en la función de los «conceptos correlativos», del eco, y en *postscript* simplemente apunta la importancia de la tradición litúrgica en cuanto a su utilización en los autos sacramentales.

Pollin estudia expresamente la función de la música en los autos sacramentales calderonianos. Le señala una función de «misterio y razón» (pág. 362), un papel esencial como determinante de la «forma y dicción» de los autos (pág. 362). También se ocupa de la ya citada problemática de la música como armonía del cosmos y analiza la «proporción y consonancia» en relación con otras artes del Barroco; especialmente útil es su referencia a la pintura, que le lleva a detenerse en la consideración del *ver* y el *oír* en la ética y estética calderonianas,

---

SEGUNDO BLOQUE:

Amar: Amar y ser amado y divina Filotea.
Andrómeda: Andrómeda y Perseo.
Arca: El arca de Dios cautiva.
Cordero: El cordero de Isaías.
Día: El día mayor de los días.
Indulto: El indulto general.
Jardín: El jardín de Falerina.
Laberinto: El laberinto del mundo.
Nave: La nave del mercader.
Redención: La redención de cautivos.
Santo: El santo rey Don Fernando (primera parte).
Santo II: El santo rey don Fernando (segunda parte).
Serpiente: La serpiente de metal.
Tesoro: El tesoro escondido.
Vida: La vida es sueño.

[47] Me refiero a los estudios de Sage, Pollin, Umpierre, citados. No entro en la mención de análisis más concretos y particularizados.

lo veremos, con esa característica tendencia hacia la trascendentalidad, hacia el valor didáctico y doctrinal de la música en coros y solos; voz de Dios, pero también testimonio de tristezas. Junto a otros aspectos estudiados (falta de documentación, relación con Italia), interesa a mis propósitos aquí destacar las menciones que hace a la combinación de influencias de la música sagrada y secular (pág. 367), al influjo de Trento en la búsqueda de claridad frente a la polifonía —que ya vimos— (págs. 367-368), el peso de las *sacre rappresentazioni* y también, en otro grado, del *oratorio* (pág. 369). Además de algunas precisiones sobre la realización concreta del canto, resulta especialmente sugestivo el pasaje que cita de Zabaleta (pág. 370), en cuanto que muestra la misma postura que vemos en Feijoo, Eximeno y otros acerca de la función doctrinal y moral de la música, que se sirve, como procedimiento, del halago a los sentidos, pero no para quedar en esta función lúdica primaria.

Umpierre hace un minucioso análisis de los textos cantados en el teatro de Lope, en relación con el autor: los caracteres, la estructura dramática, argumento, acción, como creación de «atmósfera y disposición de ánimo» (aquí incluye lo sobrenatural) y demarcación espacio-temporal. No se ocupa expresamente de los autos sacramentales, pero al fijarse en la relación canto-mundo sobrenatural, apunta la función de trasladar al espectador fuera de la «realidad ordinaria» (pág. 102) y señala algunas funciones básicas del canto, como augurios, intervención y ayuda de Dios (págs. 85 y sigs.), y cita simplemente su relación con el antiguo drama litúrgico y con la música litúrgica. En cuanto creadores de disposición de ánimo y atmósfera, se refiere a cantos de alabanza, celebración y procesión (págs. 59 y sigs.).

Existen, pues, unos planteamientos que señalan la importancia de la música y su «filosofía» en el teatro calderoniano, pero creo que es necesario también un análisis pormenorizado de las funciones religiosas de esos textos cantados, vinculándolas con el público, dentro de una tradición y actividad religiosa y dramática. Contando con los conceptos básicos que he apuntado, paso al análisis de la práctica totalidad de los pasajes cantados de los autos sacramentales que he estudiado [48].

El auto sacramental cuenta, además, como es sabido, con la espectacularidad de efectos visuales que también cumplen una función de propaganda y atracción, pero solamente voy a ocuparme del *oír*, en su forma privilegiada de canto, de armonía musical. Aun contando con las restricciones éticas de la música, según estudia algún crítico [49], es lo

[48] De aspectos musicales del teatro calderoniano se han ocupado diversos estudiosos: Ruiz Lagos, Aubrun, Calle, Chapman, Connor, Querol, Recoules, Subirá, etc., con aportaciones que no es del caso mencionar aquí. Véase nota 28 y nota introductoria.

[49] A ello aluden varios de los estudiosos citados hasta aquí: Feijoo, Eximeno, Sage, Pollin —estos últimos refiriéndose a Calderón—, etc.

cierto que Calderón considera más importante el sentido del oído [50], en la misma línea de San Pablo: «la fe entra por el oído» [51], y de San Agustín:

> «vivísimamente se me entraban aquellas voces (himnos y cánticos de la iglesia) por los oídos y por medio de ellas penetraban a la mente tus verdades» [52].

Son numerosos los textos calderonianos que apoyan lo que digo. Sólo citaré alguno muy significativo que nos muestra la base conceptual de la potenciación del canto dentro de una intencionalidad religiosa:

TODOS. *A tal alto Sacramento*
venere el mundo rendido,
pues es último argumento;
que la Fe por el oído
cautiva el entendimiento.
(*Amar*, 1795, 2.)

MÚSICA. (...)
Y dejando aparte que
el Oído, que es mi centro,
es solo el capaz sentido
del mayor de los Misterios.
(*Jardín*, 1503, 1.)

FE. *Los favores de la Fe*
sólo son para el oído.
(*Palacio*, 142, 2.)

OÍDO. *Y pues sentido de Fe*
es solamente el oído,
crea el oído a la Fe
y no a los demás sentidos.
(*Vida*, loa, 1385, 2.)

PECADO. *Tú cautivo della estás (de la Fe)*
por el oído.
(*Pleito*, 83, 2.)

Calderón es consciente de que mejor se conseguirán esas funciones atribuidas al oído mediante la música, calificada por él como «imán de los afectos», «alimento del alma» (*Jardín*, 1502, 1 y 2), y aún habría que

[50] POLLIN, A. M.: *Op. cit.*, pág. 364 *n*, cita el testimonio de A. A. Parker, ed., *No hay más fortuna que Dios*, Manchester, 1949, favorable a esta supremacía, frente a otra postura de TREND, J. B.: «Calderón and the Spanish Religious Theatre of the Seventeenth Century», en *Seventeenth Century Studies Presented to Sir Herbert Grierson*, New Cork, 1967, págs. 161-83. Hay que tener presente las valiosas interpretaciones de MARAVALL, J. A.: *La cultura del Barroco*, Barcelona, Ariel, 1975.

[51] Lo cita ENRIQUE Y TARANCÓN, V.: *Op. cit.*, pág. 8.

[52] Lo cita FEIJOO: *Op. cit.*, pág. 37. Sobre el ver-oír, *vid.* PARKER, A. A.: *Op. cit.*, págs. 64-65.

referirse a la larga meditación sobre sus funciones en la loa a *Jardín de Falerina* (1502-1505), pero esto entra en la filosofía de la música, bien analizada, como vimos, por Sage y Pollin.

Tan elevado concepto del sentido del oído y de la función de la música impulsan la utilización del canto para funciones esenciales del auto. Creo que pueden establecerse grandes bloques, con matizaciones dentro de cada uno de ellos. Estos bloques responden, cada uno, a una función esencial, en la línea de lo que veíamos al principio. Junto a una serie de funciones principales, repetidas auto a auto, hay otras de aparición ocasional carentes de significado en el conjunto, pero que, no obstante, citaré después.

En la relación del hombre con su Dios, la oración es una manifestación esencial. Sirve para alabar, rendir culto, y también para suplicar, solicitar ayuda y favor. En las celebraciones litúrgicas y prácticas devocionales, la oración adopta frecuentemente la forma cantada y adquiere un «carácter social», de «medio de comunicación y edificación», de formación religiosa [53]. Estamos ante un acto de participación y no de separación y distanciamiento para contemplar un espectáculo. La oración cantada aparece con frecuencia en los autos sacramentales calderonianos y suele tener las características y funciones que he apuntado para la liturgia y prácticas devocionales. R. Hess señala para el teatro del XVI:

> «la canción destinada a la glorificación religiosa suele poseer (...) la forma de contenido teológico o bien de canción popular» [54]

y cita un significativo texto de Gil Vicente:

> *Pois não sabemos rezar,*
> *façamos-lhe hũa chacota,*
> *porque toda a alma devota*
> *o que tem, isso ha de dar* [55].

y no podemos olvidar tantos y tantos villancicos del teatro de ese siglo. Umpierre [56] señala la presencia de cantos de alabanza, celebración y litúrgicos para crear atmósfera religiosa, implicar al espectador en la acción —funciones que ya señalaba Fichte en el teatro medieval europeo [57]—, manifestar la participación y alegría de la comunidad, alabar a los santos y a la divinidad, incluso con versiones a lo divino de composiciones profanas que —en cierto modo— también se da el templo, en una

[53] ENRIQUE Y TARANCÓN, V.: *Op. cit.*, págs. 74 y 70.
[54] HESS, R.: *Op. cit.*, pág. 87.
[55] Cita este texto del *Auto pastoril portugués*, de GIL VICENTE, HESS, R.: *Op. cit.*, pág. 64.
[56] UMPIERRE, G.: *Op. cit.*, págs. 59 y ss.
[57] FICHTE, J. O.: *Op. cit.*, págs. 1-2.

voluntad de incorporación popular al máximo. La actitud de Calderón no es, en consecuencia, nueva, sólo que en sus autos encontramos una utilización y explotación sistemática de estos recursos, perfectamente integrados en el universo conceptual y funcional de sus piezas sacramentales.

El canto de los «músicos» se emplea para pedir a Dios misericordia, piedad, clemencia:

MÚSICA. *Ten de nosotros, Señor,*
misericordia y clemencia.
(*Devoción,* 246, 1.)

repetido después parcialmente (249, 1; 251, 1 y 2) según una técnica constante, a la que me referiré más adelante. Citaré algún otro testimonio:

MÚSICA. *Misericordia, Señor,*
clemencia, Señor, clemencia.
(*Redención,* 1326, 2, y 1327, 1.)

que, literalmente, aparece también en *Serpiente* (1550, 1), y en forma abreviada en *Misterios* (305, 1 y 2), y con la alteración de variar el lugar del segundo vocativo en *Cordero* (1747, 1; 1748, 1, y 1749, 1, idéntico). Y frente a la simple invocación, también la exposición más pormenorizada:

MÚSICA. *¡Misericordia, Señor;*
Señor, duélante las ansias
de los que en tristes calabozos claman
en fe de la palabra
del prometido Bien de su esperanza!
(...)
Aplica el piadoso oído,
olvidado en nuestras faltas,
que padecemos, si tú
sus iniquidades guardas.
(*Indulto,* 1734, 1 y 2.)

En la oración católica suele asociarse súplica y alabanza, según una actuación también tipificada en las relaciones humanas: para obtener el favor se alaba, se rinde culto a quien ha de otorgarlo y se autodesprecia el solicitante para realzar al destinatario de la súplica. Esta asociación se repite sistemáticamente en pasajes cantados de los autos —junto a textos de exclusiva alabanza o exclusiva súplica, que veremos— y responde a esa finalidad del mismo acto litúrgico, lo que supone una determinada forma de comunicación, de inclusión del feligrés-espectador:

OÍDO. *Yo quiero*
dar al festejo principio
convidándoos, lo primero
a este Pan, luego a un festivo
aplauso suyo en un auto.
(*Vida*, loa, 1386, 1.)

Veamos unos cuantos pasajes significativos en apoyo de lo que digo:

MÚSICA y TODOS. *Maná en el Buen Retiro*
y amante pastor bueno,
reparte tus favores
a todas las ovejas de tu pueblo.
(*Palacio*, loa, 136, 1.)

MÚSICA. *(...) ¡Piedad!*
(...)

TODOS y MÚSICA. *Vean cielos, sol y luna,*
hombres, aves, peces, fieras,
montes, mares, riscos, grutas,
que entre piedad y culpa,
la culpa es nuestra y la piedad tuya.
(*Hombre*, 292, 2; 293, 1 y 2, repetido parcialmente.)

MÚSICA. *Pues sois Dios, que adoro y sigo,*
siendo vos mi Fortaleza,
¿cómo caigo yo en tristeza
y me aflige mi enemigo?
(*Misterios*, 303, 2.)

MÚSICA. *Hombre sois, Dios sois, tened*
misericordia de mí.
(*Ibídem*, 304, 1.)

ORACIÓN. *Si son merecidas iras,*
Señor, de sus culpas graves,
las voces de la oración
te enternezcan y te ablanden.
(*Socorro*, 327, 1.)

IGLESIA (canta). *Amor, divino amante,*
ya no puede mi aliento
sufrir de tus amores
éste con que no cabes en mi pecho;
si es delito buscarte,
vivir con el deseo,
déjame en mi delito
y acá en el alma imprime el escarmiento;

pero si has de entenderlos,
sea en el alma mía
donde hallarás mejor región de fuego;
para sólo adorarte
el vivir apetezco,
mas vive tú conmigo
que yo contigo sólo me contento.
(*Psiquis*, loa, 343, 1.)

MÚSICA. *Reciba Dios de tus manos*
nuestro sacrificio y sea
para laude y gloria suya
y para utilidad nuestra.
(*Arca*, 1374, 2.)

ADÁN (canta). *(...)*
¿Cuándo, Señor, será el día
que esta tierra que se labra,
símbolo de tu palabra,
lo sea de mi alegría?
Grande fue la culpa mía,
pues que de ti me destierra;
pero pues en ti se encierra
misericordia mayor.

MÚSICA. *Dadnos, Señor, a tu Hijo,*
envíanos la salud
(...)
Abra sus senos la Tierra
y produzca al Salvador.
(*Día*, 1646, 1.)

NATURALEZA. *Pues en virgen tierra adoro*
el Tesoro que en sí encierra
compadecida a mi lloro,
abra sus senos la tierra
y produzca su Tesoro.
(*Tesoro*, 1676, 1 y 2.)

MÚSICA y SENTIDOS. *¡En hora dichosa venga,*
coronado de trofeos
el Príncipe de la Luz,
el feliz socorro nuestro!
(*Amar*, 1794, 1.)

o en insistente repetición martilleante:

MÚSICA y TODOS. *¡Ven, Señor, ven!*
(*Amar*, 1779, 1 y 2.)

y muy significativa es la repetición que hace la música de las palabras de Adán (lo mismo ocurre con las de otros personajes), dando a la anéc-

dota individual un valor universal para el espectador-feligrés por medio de la música:

MÚSICA. (Repiten cantando las palabras de Adán.)
Pequé, Señor, y aunque infinito ha sido
Por tu infinito objeto mi pecado,
Que temo en tu justicia ser perdido.
Espero en tu bondad ser perdonado.
Todo el Género Humano contraído.
En mi deuda, tras mi traje, obligado.
Duélata que no puede mi delito.
Lo infinito pagar sin lo Infinito.
(*Indulto,* 1724, 1 y 2.)

y exactamente igual ocurre después con las palabras de David, que también alaba a Dios y pide perdón de sus pecados, misericordia y piedad, y los músicos van repitiéndolo, universalizando la lección y participación. Volveré sobre este aspecto.

Muy frecuentemente aparece en los autos sacramentales la pura alabanza, sin solicitar favores de la Divinidad; la oración como culto, e incluso se utilizan, como veremos, textos litúrgicos. En otras ocasiones, a la alabanza se suma la incitación imperativa a participar en ella. Veamos, en primer lugar, unos pocos testimonios de la alabanza por la alabanza:

MÚSICA. *En hora dichosa vuelva,*
coronado de trofeos,
a la corte de su Padre
glorioso el Príncipe nuestro;
vuelva en hora dichosa
vuelva diciendo
que el que viene triunfando
triunfa muriendo.
(*Hombre,* 273, 1, y 276, 2, repetido; 278, 1, con variaciones.)

TODOS y MÚSICA. *¡Cuán admirable en la tierra*
tu nombre es, Señor, Dios nuestro!,
y pues tu magnificencia
se leva sobre los cielos.
(*Hombre,* 277, 1; 280, 1; 281, 1; repetido. Texto de David.)

MÚSICA. *Lucero Divino, que vas publicando*
con vuelo tan dulce, con voz tan süave,
¿de qué quieres que el hombre te alabe:
de rayo o de ave?
(*Misterios,* 306, 1.)

MÚSICA. *Tú solo de polo a polo,*
Santo, a todos te prefieres,
El Señor Tú sólo eres
y Tú el Altísimo solo.
(Ibidem.)

TODOS y MÚSICA. *Por siglos de siglos viva*
Redentor, que con tan nueva
Piedad a su Reino lleva
la Cautividad Cautiva.
¡Viva, viva!
(Redención, 1339, 2, y 1340, 2, repetido.)

MÚSICA. *Que en el Cielo y en la Tierra*
te bendigan, Señor, tus obras mesmas.
(Jardín, 1508, 1 y 2, y 1511, 1, repetido.)

Hay otros testimonios de alabanza no sólo dirigidos a la Divinidad, que remito a nota [58].

Calderón incorpora literalmente canciones e himnos litúrgicos, oraciones, en latín y castellano, que refuerzan lo que vengo diciendo. Destaca especialmente el himno de glorificación: «¡Gloria a Dios en las alturas y paz al hombre en la tierra», que —por ejemplo— encontramos: *Veneno* (192, 2; 193, 2, repetido); *Misterios* (305, 2; 306, 1, repetido); *Redención* —suelo— (1332, 2; 1333, 2); *Vida* (1403, 1 y 2; 1407, 2); *Nave* (1453, 2, y 1454, 1); *Jardín* (1519, 1; 1520, 2; 1521, 2); *Día* (1651, 1; 1659, 1); *Tesoro* (1686, 2, y 1687, 1); *Indulto* —suelo— (1728, 2); también en latín *(ibidem,* 1727, 2). Aunque con menor frecuencia, también aparece el «Sanctus», en castellano generalmente: *Misterios* (311, 1 y 2); *Redención* (1329, 2); *Arca* (1374, 2, con variantes). El «Magnifica al Señor»: *Santo II* (1316, 1 y 2). El *Tantum ergo: Teatro* (222, 2); *Te Deum: Santo II* (1317, 1; 1318, 1 y 2; 1319, 1); *Te rogamus, audi nos: Iglesia* (55, 1); *Tota pulchra amica mea: Hidalga* (121, 2; 123, 1 y 2). *Santo II* (1312, 1 y 2; 1313, 1); éstas en latín, y algunas con variantes.

Especial interés tiene la asociación alabanza-imperativo, quiero decir, la orden expresa a personajes de la acción (extensible al espectador-feligrés por medio de la música) o imperativos en plural que implican al destinatario pidiéndole que alabe, que rinda culto a la Divinidad, y también —lo veremos después— de carácter moral. Estamos ante una

[58] «Alerta al primer Triunfo suyo, alerta» *(Santo,* 1284, 1 y 2; 1285, 1); «De Israel el pueblo (...)» *(Serpiente,* 1537, 2, y con variantes, 1538, 1); «Ave Fecunda...» *(Día* —con variantes—, 1647, 2; 1648, 1); «A la Reina del Pueblo escogido (...)» *(Tesoro,* 1674, 2, y 1675, 2, repetido); «Esta Niña celestial» *(Hidalga,* 126, 2); «Flor de pureza intacta» *(Palacio* —loa—, 134, 2).

forma directa de transmisión de un mensaje con una finalidad religiosa específica, que coincide con prácticas habituales de la relación sacerdote-feligrés:

MÚSICA.	*Espera en Dios, y con rara* *fe confiesa su virtud,* *que es de la vida salud* *y alegría de tu cara.* (*Misterios*, 304, 1.)
CANTORES.	*Al Pan y Vino inmortal* *todos adoremos, pues* *éste de la Iglesia es* *El Socorro General.* (*Socorro*, 335, 1.)
MÚSICA.	*A las bodas de Amor y su Iglesia* *los contribuyentes que están a mi imperio* *vengan todos a dar sus ofrendas,* *que si ella es el alma, Amor sale en cuerpo.* (*Psiquis*, loa, 342, 1; y variantes: 343, 2.)

Referido a los elementos:

MÚSICA.	*Cuanto en Fuego, Aire, Agua y Tierra,* *vuela, surca, nada y erra,* *Y en sí las obras encierra.* *De Poder, Ciencia y Amor,* *la tierra con flores,* *con luces el cielo,* *la luna con giros,* *el sol con luceros.* (*Cordero*, 1770, 2; 1771, 1 y 2; repetido antes de forma alterna: 1769, 1.)
MÚSICA.	*Celébrese el día* *de aquel, que es a un tiempo* *en cielo y en tierra* *sol y sacramento.* (*Tesoro*, loa, 1662, 1 y 2; repetido («celebremos»): 1663, loa, 1; 1666, loa, 1.)
TODOS (no cant.).	*Sus glorias y luces* *aplaudan a un tiempo.*
MÚSICA.	*Angeles y hombres* *en Tierra y en Cielo.* (*Tesoro*, loa, 1666, 2.)

LOS DOS y MÚSICA. *Las gracias le demos*
al que es Redentor
y Príncipe nuestro.
(*Redención*, 1338, 2.)

MARÍA (canta). *Celebremos honra y gloria*
del Señor, cuyo divino
poder, fortaleza es nuestra,
salud, amparo y auxilio
(...)

MÚSICA. *Y denle las gracias*
cánticos e himnos.
(*Serpiente*, 1531, 1; repetida con variantes la parte final.)

TODOS y MÚSICA. *Demos alabanza todos*
a tan grande Sacramento,
pues por él las iras templa
de sus rigores el Cielo.
(*Pleito*, 92, 2.)[59]

Mediante la oposición de tres coros —con mensajes de distinto signo[60]—, se afianza la lección católica:

Bendecid al Señor
(...)

AIRES (canta). *Nubes de blando rocío:*
Primavera, Invierno, Estío,
Niebla, Luz, Sombra y Albor.

MÚSICA. *Bendecid al Señor.*

TIERRA (canta). *Montes, valles y collados,*
y cuanto en selvas y prados
hay desde el cedro a la flor.

MÚSICA. *Bendecid al Señor.*
(...)
(*Vida*, 1389, 2; repetido en la parte primera: 1392, 1 y 2, con variantes.)

MÚSICA. *¡Venid, corred, volad, Elementos,*
a dar obediencia al Príncipe vuestro!
(...)

---

[59] «Que todo Israel / le cante la gala (...)» (*Serpiente* —con variantes, 1537, 2, y 1538, 1); «Ven, Fernando, ven» (*Santo*, 1288, 2); «Aladas jerarquías...» (*Santo II*, 1301, 1-1302, 1); «¡Gócese el pueblo de Dios!» (*Serpiente*, 1528, 1 y 2, y 1530, 2, rep.); «Aves, fuentes, auras, flores / todos a la Infante decid amores» (*Veneno*, 180, 2).

[60] También alude a la función de los coros Pollin en su estudio citado.

¡Y en fin, jurándole Rey
de alcázar, monte y jardín
venid, corred, volad, lucid!
(...)

LOS CUATRO. *Por ti a su obediencia*
todos le ofrecemos.
(...)

MÚSICA. *Sirviéndole a un tiempo*
luces, auras, espejos y flores
el Agua, la Tierra, el Aire y el Fuego.
(*Vida*, 1395, 1 y 2.)

TODOS y MÚSICA. *Venid, mortales, venid*
al Triunfo mayor,
al Aplauso más nuevo
que Gloriosa la Fe ha conseguido,
corriendo los días,
volando los tiempos.
Y celebren sus misterios.

CORO 1.° *Cantad, mortales, cantad,*
dando justa adoración
a cuantos dioses diversos adoro
que a todos no basta el cuidado de un Dios;
a Palas, a Venus, a Juno y al Sol.
(...)

CORO 2.° *Llorad, mortales, llorad*
con rendido corazón
al Dios que esperáis, que venga a sacaros
de la esclavitud, de pena y dolor.
Llorad, llorad,
y el llanto y la voz
al Cielo pida
rocío y candor.
(...)

CORO 3.° *Venid, mortales, venid*
a rendir el corazón
al Dios verdadero, que asiste en el Mundo,
sacramentado, después que murió,
venid, venid, que él solo es el Dios.
(*Psiquis*, 347, 1 y 2; 348, 1 y 2, repetido.)

También se utiliza la oposición de coros —práctica que asimismo era frecuente en el templo [61]— con otras funciones, como veremos.

[61] Véase sobre esto LÓPEZ-CALO, J.: *Op. cit.*, págs. 163 y ss.

La incitación a la alabanza y sumisión se complementa con la que pide, ordena, la participación en el sacramento:

MÚSICA. *A la siega, a la siega, zagales;*
zagales, venid, venid a la siega,
que el trigo en la parva
es la Mesa del Cielo,
y Mesa tan franca, que a todos sustenta.
Venid, venid, venid a la siega.

(*Arca,* 1373, 2; 1374, 1 y 2, repetido.)

NATURALEZA (canta). *¡Mortales Hijos de Adán,*
venid, venid que se labra
la tierra que nos dé el Fruto
Bendito de sus Entrañas.

(*Día,* 1642, 2; 1644, 1; 1645, 2, repetido.)

DOS COROS. *Venid, zagales, corred y volad*
(...)
Corred, gustaréis
(...)
Que el Pan de este Trigo,
Pan de Angeles es.
Venid, zagales, volad y corred.

(*Día,* 1652, 2; fragmentariamente antes: 1652, 1; repetido en 1659, 2, con variantes.)

En alguna rara ocasión canta la culpa, la lascivia, etc., para predicar un mensaje contrario al sentido católico (*Jardín,* 1512, 2; 1513, 1; 1514, 2; 1515, 1 y 2; 1516, 1; *Nave,* 1459, 2; 1460, 1 y 2; *Serpiente,* 1546, 2), en cuanto que se alaban los sentidos, se incita al culto de los dioses paganos. Se trata del mismo recurso que hemos visto con la oposición de coros, que refuerza el mensaje por contraste, a veces violento, y diré, además, que en los autos que he analizado este recurso se da de forma muy aislada y esporádica, reservándose el canto, básica y esencialmente, para las funciones que venimos viendo.

La religión católica exige de sus miembros oración y alabanza, participación en el sacramento y en las ceremonias, y de ahí las funciones que venimos viendo en los pasajes cantados de los autos. Pero exige también un determinado comportamiento y se apoya sobre una doctrina, es decir, una moral y una teología que originan una ordenación de la conducta y una catequesis. Esto se da en la práctica religiosa habitual y en los textos cantados de los autos, de acuerdo con ese cruce de

tradición religiosa y teatral que origina esa especial relación del *texto* con el espectador-feligrés, en que vengo insistiendo, y que veíamos antes.

Consideremos, primero, unos pocos testimonios de imperativos, de órdenes de actuación, así como de lección y adoctrinamiento moral, que aparecen en los textos cantados de los autos. Son frecuentes las exclamaciones: ¡Alerta! ¡Vela!: *Jardín* (1522, 2; 1523, 2); *Amar* (1784, 1 y 2; 1785, 2); *Iglesia* (48, 2; 49, 1); *Santo* (1280, 2), y también consejos e imperativos más explícitos:

OÍDO. *¡Virtudes, al arma, al arma!*
que lo que se oye, aunque es
llamada de paz, ser puede
ardid de guerra también.
(*Amar*, 1777, 2.)

MÚSICA. *Y pues en ventura igual*
la Gracia te lleva, a que sepas del Bien
no apagues su luz y sepas del Mal.
(*Vida*, 1394, 2.)

LEY (canta). *Ama al otro como a ti*
y obra bien, que Dios es Dios.
(*Teatro*, 211, 2; 212, 1; 213, 1 y 2; 214, 2, repetido.)

MÚSICA. *Venid todos, venid*
a ajustar con el Tiempo la cuenta
del Tiempo que ha que a su sueldo servís.
(...)
(*Día*, 1658, 1.)

INSPIRACIÓN (canta). *Venid, mortales, venid,*
venid en mi seguimiento;
veréis que el que deja
los dioses ajenos
y los propios bienes,
es el que halla el precio
con que ha de comprarse
el Tesoro *del Cielo.*
(*Tesoro*, 1681, 1 y 2; 1682, 1; repetido.)

MÚSICA. *¡Oh, feliz el que emplea*
bien sus talentos!
(*Mercado*, 234, 1; 234, 2; 235, 1, con variantes.)

MÚSICA. *(...)*
vive y triunfa, pero advierte
que Fe sin obras no es Fe.
(*Psiquis*, 357, 2.)

MÚSICA. *En hora dichosa vengan*
al Alcázar de la Fe
todos los Hijos del Mundo
no a dudar, sino a crecer.
(*Psiquis*, 358, 2.)

NATURALEZA (canta). *No celebréis mis gustos,*
dejad las alegrías,
y celebrad, mortales,
mis penas y fatigas.
(*Duque*, 105, 2.)

MÚSICA. *Sobre Aspid y Basilisco*
seguro pisará el hombre
si de Basilisco y Aspid
los peligros reconoce.
(*Vida*, 1396, 2.)

(...)
MÚSICA. *Alerta al triunfo de Caridad, alerta.*
(*Santo*, 1280, 1 y 2.)

Y también mediante la oposición de coros:

CORO I. *Hombre, en tu feliz estrella*
de que eres mortal te olvida,
que la vida sólo es vida
en cuanto se goza de ella.
(...)

CORO II. *Hombre, al arma, y de este modo*
no te descuides; advierte
que la Muerte sólo es Muerte
en cuanto se pierde todo.
(*Pleito*, 88, 2.)

CORO I. *La que nace para ser*
escándalo de sí misma
sienta, sufra, llore y gima
y conformada con que
donde hay culpa no hay desdicha
sienta, sufra, llore y gima.

CORO II. *La que nace para verse*
de su culpa arrepentida
fíe, espere, venza, viva
y consolada con que
si ella llora, Dios olvida:
fíe, espere, venza y viva.
(*Andrómeda*, 1709, 2, y 1710, 1.)

y sigue un diálogo doctrinal, que termina con la conclusión:

Pecado, muerte y error
malicia, ignorancia y culpa,
perdona, lava y disculpa
la Fe, el llanto y el amor.
(*Andrómeda,* 1710, 2.)

Las normas prácticas de conducta adquieren su justificación y sentido en una cosmovisión, en un modelo ideológico, en un sistema de relaciones, es decir, en una filosofía de la vida cuya razón última es el sistema doctrinal de esa religión. De aquí que a los textos cantados se encomiende también la función de difundir los conceptos esenciales de esa «filosofía de la vida», que dan sentido a las normas concretas de actuación (también se utilizan para la explicación doctrinal, teológica, como veremos después). Presentaré unos cuantos testimonios significativos:

MÚSICA. *Sin mirar que es sombra vana*
compuesta de otros favores,
dormida está entre las flores
la Naturaleza humana.
Pasaráse la alegría
de su primera hermosura,
y tendrá la noche oscura,
que el sol vive sólo un día.
(*Duque,* 101, 2.)

y repite estas ideas bajo el conocido: «¿Dónde vas el hombre humano, dónde vas triste de ti?» (*ibídem,* 107, 2)[62]. La misma idea obsesiva de caducidad:

VOZ (canta). *Toda la hermosura humana*
es (o en) una pequeña flor.
Marchítese, pues la noche
ya de su aurora llegó.
(...)
Que en alma eres eterna
y en el cuerpo mortal flor.
(*Teatro,* 216, 1.)

POBRE (cantando). *Hombre, de mujer nacido*
para vivir breve tiempo,
lleno de tantas miserias
de tantos trabajos lleno
que apenas como flor nace
cuando va cual sombra huyendo
sin que permanecer pueda

[62] Voluntariamente evito hablar del problema de los *contrafacta,* que cuenta ya con una importante bibliografía en la que no hace al caso entrar aquí.

nunca en un estado mesmo.
¿Qué concepto haces de ti,
de inmunda masa compuesto;
tanto, que dejarte limpio
sólo pudo el que te ha hecho?

(*Hombre*, 279, 2; repetido en parte, 280, 1; 281, 2; no se especifica en estos dos casos si es cantado.)

VIDA (canta). *Esta llama que arde fría*
la vida de los dos es;
apenas os juntáis, pues,
cuando nace de los dos,
haciendo en un punto Dios
un compuesto de los tres,
que somos Cuerpo, Alma y Vida;
Cuerpo, bruto material;
Alma, espíritu inmortal,
y Vida, llama encendida
que de los dos precedida
vive tan sujeta al viento
que de uno en otro momento
dura lo que ha de durar,
pues de inspirar a espirar
no hay más que un solo acento.

(*Pleito*, 79, 2.)

Pero hay otros muchos conceptos que integran, articuladamente, esa filosofía de la vida a que vengo refiriéndome:

MÚSICA. *En la casa del apetito*
cada deleite cuesta un sentido.

(*Hombre*, 287, 1, y 288, 1, con variantes.)

TODOS y MÚSICA. *Valles, montes, selvas, cumbres*
que el hombre en pecado, no sólo
bruto es, que no discurre,
pero ídolo inmóvil, que ni hable, ni escuche,
ni vea, ni toque, ni huela, ni guste.

(*Nave*, 1462, 1.)

También, por breves comentarios exclamativos a la acción o a las afirmaciones de alguno de los personajes, se graba, mediante el canto, la lección moral y doctrinal: *Mercado* (239, 2); *Vida* (loa, 1385, 1 y 2; 1401, 1); *Jardín* (1517, 1 y 2; 1518, 1 y 2); *Cena* (171, 1).

La participación religiosa exige también de los fieles, como decía, compartir unas creencias, unas doctrinas, y los «administradores» de

esa religión se ocupan de difundir y explicar las ideas básicas que han de ser comprendidas por los creyentes y servir de unión entre ellos. Es una labor de púlpito y catequesis, y también los textos cantados del auto sacramental calderoniano cumplen esta función de exposición doctrinal directa y de explicación de la acción para garantizar y facilitar la comprensión del mensaje:

MÚSICA. *Un árbol fue el homicida*
del alma; otro, si se advierte,
remedio; que el de la Muerte
es ya árbol de la Vida.
Y pues este aquel aplaca,
el veneno de su abismo
un árbol ha sido mismo
El Veneno y la Triaca.

(Veneno, 196, 2.)

ANGEL. *¿Cómo puede en dos partes*
estar un cuerpo?

MÚSICA. *Sólo Dios en la Hostia*
del Sacramento.

(*Devoción*, 268, 1; 269, 1 y 2, rep.)

TODOS y MÚSICA. *De estos ejemplares dos*
medid la distancia, pues
lo que va de uno a otro es
lo que va del Hombre a Dios.

(*Hombre*, 297, 2; antes en 296, 2.)

TODOS y MÚSICA. *Venturoso el siglo*
que fue el complemento
de ser en nosotros,
corridos los velos:
el Arca, la Iglesia;
la Tabla, el Precepto;
la Vara, la Cruz;
y el Maná, el Sacramento.

(*Arca*, 1380, 2.)

TODOS y MÚSICA. La nave del Mercader,
que de su trigo cargada,
embarcado en puerto de Ostia,
en Cáliz se desembarca,
a Primero y Segundo Adán restaura,
en los dos reparando deuda y fianza.

(*Nave*, 1470, 2.)

MÚSICA y TODOS. *Que en figura y figurado*
nos dio la suma Clemencia,
la salud al cuerpo,
y al alma la eterna.

(*Serpiente*, 1551, 2.)

Comparando la Hostia y el Sol, y tras varias disquisiciones cantadas (*Tesoro*, 1664, 1 y 2; 1665, 1), se llega a la explicación:

EL y MÚSICA. *Siendo incomprensible*
a los ojos nuestros,
pues a uno y a otro
por Fe los creemos.
(...)

TODOS y MÚSICA. *Celébrese el día*
de aquel que es a un tiempo
en Cielo y en Tierra
Sol y Sacramento.
(...)

MÚSICA. *Aqueste es el Pan Vivo*
que bajó de lo Excelso
a ser Vida del Hombre
y de la Alma alimento.
Y este es el Sol Divino
de Justicia, que hecho
Hombre por libertarnos,
nos acuerda que ha muerto;
sus Glorias y luces
aplaudan a un tiempo.

(*Tesoro*, loa, 1665, 2; 1666, 1 y 2.)

y mediante la utilización de dos coros que exponen separadamente lo que, al final, cantan juntos, con la conocida técnica de diseminación-recolección [63]:

COROS y TODAS. *Pecado, muerte y error,*
malicia, ignorancia y culpa,
perdona, lava y disculpa
la Fe, el llanto y el amor.

(*Andrómeda*, 1710, 2.)

o por el canto colectivo:

---

63 Véase ALONSO, D., y BOUSOÑO, C.: *Seis calas en la expresión literaria española*. Madrid, Gredos, 1970.

EL y MÚSICA.	*El Príncipe, que Deseado* *dio el Cielo por apellido,* *con la Esposa que ha elegido,* *donde la Culpa no ha entrado,* *él de laurel coronado* *y ella de triunfante oliva* *reine, goce, triunfe y viva.*

(*Indulto*, 1733, 1 y 2, repetido. Mezcla de lo terrenal y sobrenatural.)

MÚSICA y TODOS.	*Manjar tan bello* *pan de ángeles es que a que el hombre le coma* *desciende del cielo.*

(*Serpiente*, 1541, 2; repetido en 1541, 1, y 1542, 1, cambiando *manjar* por *candor.)*

A veces, se trata de larguísima explicación, como en *Psiquis* (355, 1, a 356, 2) o *Jardín* (1505, 1 y 2). Podría acumular otros testimonios, pero sería caer en prolijidad; súmense sólo a los citados: *Pleito* (93, 2); *Cena* (169, 1); *Arca* (1373, 2, y 1374, 1 y 2); *Laberinto* (1580, 2); *Día* (1636, 1 y 2; 1637, 1; 1652, 2); *Tesoro* (1675, 1); *Indulto* (loa, 1721, 1; 1730, 1 y 2; 1735, 1 y 2; 1737, 1 y 2; 1738, 1); *Cordero* (1763, 2; 1768, 1); *Psiquis* (345, 2).

Conocida es la efectividad didáctica de la técnica de pregunta-respuesta. Encontramos en los autos la intervención de la música para plantear una pregunta doctrinal a la que responden varios personajes —a veces en especie de certamen—, con lo que se afianza la lección en el espectador-feligrés. Veamos algún ejemplo de estas interrogaciones, pero omito —por razones de espacio— las respuestas, a veces plurales y extensas:

MÚSICA.	*¿Quién sabrá decirme, quién* *por qué una sacra canción* *a esta Niña, nuestro bien,* *la llama vara de Aarón* *y no vara de Moisén?*

(*Hidalga*, 129, 1 y 2.)

MÚSICA.	*Dios por el Hombre encarnó* *y padeció por el Hombre,* *y al Hombre en manjar se dio;* *¿qué maravilla alcanzó* *de las tres mayor renombre?*

(*Vida*, loa, 1383, 1 y 2; 1386, 2, repetido.)

PITONISA (cantando). *Si es Dios, ¿cómo es hombre?*
Si es Dios, ¿cómo muere?
(...)
¿Tres en Uno universo
y Tres Uno hacerse?
(Cordero, 165, 1 y 2.)

y otros testimonios en: *Arca* (1356, 1); *Andrómeda* (1691, 1 y 2, loa; 1710, 2); *Indulto* (1717, 2, loa; 1735, 1); *Laberinto* (1556, 1).

Guardan estrecha relación con los comentarios exclamativos a la anécdota, los textos cantados, que suponen una mayor integración en la acción, implicación en el diálogo de los personajes y su actividad. No puedo entrar en detalles acerca de las distintas formas de integración de los textos cantados en la estructura del auto —objeto de otro estudio que realizo—; sólo quiero señalar que aparecen también textos cantados con menor grado de independencia del argumento, de los acontecimientos del auto, es decir, justificados por el progreso de la acción más que por la voluntad doctrinal con un valor generalizador. Ciertamente, es compleja y peligrosa esta separación que estoy haciendo, porque no todos los textos citados hasta aquí tienen el mismo grado de desvinculación de los acontecimientos dramatizados y, naturalmente, guardan una relación conceptual y, a veces, «factual» con los hechos, y suelen ir introducidos por versos que hacen alusión al acto de cantar como justificación de su inclusión en la estructura dramática [64], y sería pertinente aquí un análisis comparativo de los personajes que cantan [65]. Pero es lo cierto que encontramos en los autos sacramentales calderonianos textos cantados directamente integrados en la acción, y es significativo que —de forma general— también respondan a funciones características que venimos viendo en relación con el espectador-feligrés, aunque no con el mismo grado de inmediatez comunicativa y de funcionalidad directa en el sentido y significado religioso que hemos visto [66]. En apoyo de lo que digo quiero resaltar —y esto me parece importante— que

[64] Es habitual que el tipo de textos cantados que he analizado vaya introducido por indicaciones que hacen referencia al hecho de cantar; sirvan de ejemplo: Fe: «Señora, ¿quieres que cante?» *(Iglesia,* 48, 1); Cuerpo: «Suena esta música ya» *(Pleito,* 85, 2); Vanidad: «Yo con músicos cantando / pararé el aire a mi voz» *(Cena, 169, 1)*; Entendimiento: «Cantad tonos diferentes» *(Veneno,* 180, 1); Fe: «Cantad, dulces ruiseñores» *(Psiquis,* 357, 2); Jud.: «Y así te aclame mi canto» *(Misterios,* 311, 1); Inspiración: «Quien dice con voces tiernas» *(Tesoro,* 1686, 2), etc.

[65] Son varios los personajes que cantan, pero la intervención de la música universaliza el mensaje como decía, aunque también hay textos más integrados en la acción, como digo. D. YNDURÁIN, ed. de *El gran teatro del mundo,* Madrid, Retorno, 1973, págs. 57-60, estudia el problema centrándolo en la oposición personajes divinos, personajes humanos y en el estilo del canto.

[66] Para que el lector tenga unos cuantos ejemplos significativos citaré unas pocas referencias, ya que desbordaría por completo los límites de este trabajo el citar los textos completos y además se recogerán en un estudio que preparo sobre estos aspectos en particular: *Teatro,* 215, 1; *Devoción,* 250, 2; *Santo,* 1264, 1; 1265, 2; 1266, 1 y 2; *Nave,* 1451, 2; 1452, 2; 1453, 1 y 2; *Jardín,* 1510, 1 y 2; 1512, 1; *Día,* 1638, 2; 1640, 1 y 2; 1641, 1; 1645, 1; *Tesoro,* 1672, 2; 1673, 1 y 2; 1674, 1; 1677, 1; 1680, 2; 1681, 1; *Cordero,* 1743, 2; 1744, 1 y 2; 1745, 1 y 2 (loa); *Redención,* 1330, 2; 1331, 2.

son rarísimas las ocasiones en que los textos cantados —sea con el grado de integración que fuere en la acción— tienen unas funciones distintas a las señaladas hasta aquí. Solamente he encontrado en los textos estudiados alguna aislada ocasión en que tienen una función principal decorativa y de ornato, sin intencionalidad religiosa. *Mercado* (240, 1 y 2); *Arca* (1376, 1 y 2); obviamente, puede haber más.

En la loa se utilizan los textos cantados, de cuando en cuando, para pedir atención y silencio y encarecer la novedad del auto: *Vida* (1387, 2); *Andrómeda* (1690, 1 y 2; 1691, 1; 1694, 1 y 2; 1695, 1); *Cordero* (1742, 1 y 2; 1743, 1; 1744, 1; 1746, 2); *Laberinto* (1558, 2), y en algún final del auto para pedir benevolencia hacia la pieza representada. En unas pocas ocasiones se alaba —desproporcionadamente— al rey Carlos II, según una tradición teatral que para la comedia analicé en otro lugar [67]: *Santo* (1295, 2, loa); *Indulto* (loa, 1721, 2; 1733, 1 y 2; 1735, 1 y 2), pero hay un juego de relaciones entre lo terrenal y lo sobrenatural.

Creo que todo esto permite insistir —sin más comentarios— en la consciente y perfecta coherencia en la utilización del texto cantado, de la música en los autos sacramentales calderonianos.

Necesito hacer algunas precisiones finales. Al desgajar los textos de su contexto, del conjunto de la pieza, y reagruparlos aquí como ejemplificación de una variedad de funciones, puede producirse un alejamiento de la realidad o falseamiento de su importancia. Puedo decir, sin embargo, que la práctica habitual y generalizada en los autos sacramentales de Calderón es combinar en cada uno de ellos las distintas funciones que hemos venido viendo, de modo que cada pieza sacramental es el resultado coherente de esa actitud que he estudiado, sin que se altere por la atención al personaje que canta [68]. Es importante insistir en que la combinación de funciones sitúa al auto sacramental en la esfera de la actividad religiosa —que cumple contando con una tradición teatral—, con la que coincide no sólo en el aspecto de exposición doctrinal (sacramento y dogma), sino de prácticas de la oración y alabanza, elementos del rito, ceremonial, difusión de una filosofía de la vida y unas normas éticas de conducta (también lo cumplen los diálogos, pero trato sólo del texto cantado). Todo ello supone, evidentemente,

---

[67] Díez Borque, J. M.: *Sociología de la comedia española del siglo XVII*, Madrid, Cátedra, 1976.

[68] Véase nota 65.

una distinta forma dee comunicación espacio escénico-espacio del espectador, que nos sitúa ante el espectador-feligrés [69], clave para resolver las interrogaciones que me formulaba al principio.

JOSE MARIA DIEZ BORQUE

Isla de Oza, 26
MADRID-35

[69] El profesor Varey, en el Congreso de Toronto mencionado, recordó la representación de autos en corrales, que él mismo ha estudiado. Es aspecto que habrá que tener en cuenta, pero que, a mi ver, lo altera la especificidad del auto en su concepción primera y en sus funciones, y hay que considerar las circunstancias, características y fechas de esa representación en corrales. Sobre estos aspectos he de volver en los estudios que preparo.

NOTAS Y COMENTARIOS

Sección de notas

LA CRISIS DE LA ENSEÑANZA MEDIA EN AMERICA LATINA *

1. *De la secundaria de élite a la de masas. La crisis de legitimación*

El consenso entre los expertos es completo: la enseñanza media, al pasar de elitista a masiva, está sufriendo una crisis estructural y metodológica que no tiene parangón en ningún otro sector del sistema educativo.

Hasta aproximadamente los años cincuenta la enseñanza media era lo que, en expresión feliz, llamaban los pedagogos franceses «la sala de espera», es decir, un lugar donde los hijos de las clases pudientes maduraban hasta que se producía su incorporación a la enseñanza superior o a las ocupaciones de administración de propiedades y ejercicio del poder. En América latina esto tenía lugar generalmente en colegios religiosos o en liceos de origen y fundación europea y norteamericana, cuando no viajaban los educandos a cursar estudios en aquellos países.

La enseñanza secundaria era básicamente literaria, memorística, y se acompañaba de una indoctrinación en los usos y costumbres de la clase social dominante.

Es de particular interés hacer mención del aspecto ideológico de esta etapa, pues durante ella, dentro y fuera del aula, el joven se acostumbraba, por una parte, a considerarse miembro de una clase con aguda conciencia de servicio nacional y correlativos privilegios, y, por otra, era introducido en un cosmopolitismo que le hacía ambicionar las satisfacciones de sus coetáneos de países ricos.

Semejante ambivalencia era profundizada mediante una indoctrinación religiosa que le llevaba a despreciar los oficios manuales e incluso las artes industriales y a ejercer un acusado paternalismo respecto de los pobres y de los morenos, a quienes, en expresión eclesiástica, no se les debía enseñar la teología de la interpretación, sino el catecismo del deber.

Tal estado de cosas se representa gráficamente en el tanto por ciento

* Ponencia para reunión de consultores CINTERPLAN (OEA) del 21 al 25 de marzo de 1983 en San José de Costa Rica.

de jóvenes escolarizados. Sólo un 5 por 100 de la población latinoamericana comprendida en la edad correspondiente cursaba la secundaria a tiempo completo.

En los años cincuenta las cosas comenzaron a variar. La emigración a las ciudades y el crecimiento demográfico vegetativo, hecho posible por el control de las enfermedades infecciosas, hacía crecer la enseñanza primaria y, por efecto de la inercia global del sistema educativo, cada vez más graduados de ella llamaban a las puertas de la secundaria, que se abría así a clientelas no tradicionales.

El impacto de los números produjo un primer efecto: la diversificación. Los gobiernos contemplaron, por una parte, la posibilidad de propiciar la gratuidad de la secundaria, creando institutos públicos que se alineaban junto a los colegios de élite para acoger a las nuevas clases medias urbanas. Por otra, trataron de establecer currícula formales de entrenamiento para el empleo que hicieran posible la llegada al mercado de trabajo por una vía nueva, la escolar, junto a la tradicional del aprendizaje en el oficio.

La enseñanza media se diversificó, tanto en la estructura y fundación de sus establecimientos como en las modalidades de instrucción, y, junto a la secundaria literaria, que consolida su carácter de transicional hacia la enseñanza superior, nacen otras ramas: la técnica, la comercial.

El Seminario Interamericano de Educación Secundaria en América, celebrado en Chile en 1954, da cuenta de esta situación, señalando cómo el índice de crecimiento de la secundaria excede al de crecimiento de la población, así como aumenta su capacidad de retención.

Las nuevas clientelas, las clases medias urbanas, grupos numerosos de las clases trabajadoras y, sobre todo, las mujeres, buscan en el mayor consumo de escolaridad esa meritocracia del talento que las doctrinas al uso empiezan a extender por América latina. Era la época de la CEPAL, de la industrialización sustitutiva de importaciones, del nacionalismo intelectual.

Pero la esperanza no era excesivamente fundada. Ya desde mediados de los años sesenta, y con diversos matices según los países, las cosas no ocurrían como los expertos habían pronosticado. Las nuevas clientelas de la secundaria no conseguían muchos mejores empleos después de cursarla. Los filtros económico-sociales ajenos a la escolaridad adelgazaban las filas de los candidatos a subir los peldaños de la escalera. Había, sin duda, mayor porosidad en el tejido social; la inversión en la educación propia seguía siendo una apuesta valiosa, pero los acontecimientos que se precipitaron en la década de los setenta echaron un jarro de agua fría sobre los creyentes en la teoría del capital humano que

había fundamentado, entre otras, la expansión y la diversificación de la escolaridad formal.

La teoría del capital humano, alumbrada en los optimismos de la reconstrucción posbélica, sostenía que el famoso factor residual que explicaba la prodigiosa recuperación de países como Alemania y Japón era la inteligencia, la capacidad de sus gentes. Por consiguiente, y al tiempo que las inversiones físicas, los países deberían invertir en su capital humano, es decir, en educación. La teoría tenía una vertiente individual, la educación compensatoria, que formaba parte de la doctrina del capitalismo tardío, y que afirmaba que, al igual que las naciones mejorarían su suerte invirtiendo en educación, a las personas les ocurriría lo mismo. Esta filosofía, más o menos sinceramente creída, formaba parte del bagaje de los expertos que, desde la UNESCO, desde el Banco Mundial, desde el AID, trataban de persuadir a los países pobres de incluir a la escolaridad entre sus prioridades de inversión. Muchos de esos países compartían ya el mismo credo, como una herencia más de la época colonial.

Las circunstancias posteriores probaron que las reglas de juego de las transacciones internacionales y los mecanismos del mercado de trabajo no tienen mucho respeto por las teorías. En la dinámica de poder político y económico que se produce entre los países hegemónicos y los dependientes, en las decisiones empresariales sobre inversiones y empleos, no parece que se incluya, como estrategia, la promoción de la igualdad. Más bien, a medida que se desarrollan nuevas formas de colonialismo, como el liberalismo friedmanita, los países dependientes ven crecer su deuda y disminuir el precio de sus productos. Como sostiene un amigo costarricense, la verdadera dependencia consiste en que en 1960 bastaba un saco de café para importar un televisor americano, y hoy hacen falta cinco.

Paralelamente, y por las mismas razones, hoy contemplamos cómo miles de graduados medios y universitarios latinoamericanos tienen que emigrar en busca de lugares donde la situación económica produce empleos. Estar educado muchas veces no significa más que estar desempleado con más conciencia de ello.

La enseñanza secundaria, por consiguiente, ha ido perdiendo sus diferentes legitimaciones o al menos las ha visto disminuir considerablemente. La primera legitimación, el servir de complemento a la socialización de los pudientes, ya no existe para éstos de la misma manera que hace treinta años. La segunda legitimación, el proporcionar acceso social, el convertirse en pieza de la meritocracia del talento, en parte de la educación compensatoria, ya vemos que también está fallando. Ya no basta con cursar la secundaria para cambiar de *status*, es necesario, ade-

más, tener las oportunas conexiones, o trabajar duro o simplemente tener suerte. En cierto sentido, la legitimación de la secundaria como ascensor social es una contradicción, porque mientras los últimos y más altos escalones de la escalera socioeconómica sean habitados por relativamente poca gente, y de eso ya se encarga el sistema, los modos de llegar a ellos se sofisticarán más y más y tendrán poco o casi nada que ver con los méritos escolares.

Nadie puede negar que la generalización de la secundaria haya traído beneficios individuales y colectivos. Cualquier ampliación de actividades culturales los tiene, y precisamente el fallo de las doctrinas economicistas es insistir demasiado en los aspectos productivos de la educación. La educación secundaria es, evidentemente, un plus para sus clientelas. Los jóvenes expuestos a ella ven crecer su potencial intelectual, su entendimiento de sí mismos y de sus circunstancias. Pero la escolaridad no ocurre en un vacío y las condiciones estructurales circundantes influyen poderosamente tanto sobre el aprovechamiento individual como sobre los efectos globales de ese sector de la escolaridad. De hecho, la escolaridad secundaria en América latina se está convirtiendo en una herramienta política para resolver problemas ni escolares ni productivos.

2. *La secundaria como aparcamiento de menores*

Probablemente el fenómeno social latinoamericano más importante de las últimas décadas sea la emigración del campo a la ciudad, la creación de esas megalópolis rodeadas de villas-miseria que constituyen hoy el escenario tercermundista más popularizado en los medios de comunicación.

Los problemas generados por la satisfacción de las necesidades urbanas, en un microcosmos económico-social de gran variedad, han conducido a la utilización de mecanismos de gran simplificación. Uno de ellos es la escolarización de los menores como fórmula que resuelve a la vez la dedicación de los adultos a tareas productivas y los riesgos de una socialización infantil abierta, propia de escenarios más rurales. Con independencia de lo que ocurra dentro del aula, de las pedagogías o tecnologías educativas, el significado estructural de la escolaridad urbana es haberse convertido en una parte del diseño espacio-temporal de la ciudad, segregando a los menores del mundo de los adultos. Los problemas de escolarización, de deserción, son vistos por los expertos más como un riesgo para la pacífica convivencia que como cuestiones pedagógicas.

En esta operación de aparcamiento diurno de menores juegan fac-

tores de inercia del sistema educativo tales como la tendencia a repetir el modelo —más de lo mismo—, de modo que muchos de los graduados de la primaria, los que no son empujados por la necesidad o el aburrimiento a abandonar, pasan casi sin darse cuenta a la secundaria, para seguir cursando un *curriculum* básicamente literario y memorístico.

La escolaridad llega entonces a convertirse, más que en una preparación para la vida activa, para el trabajo, en una alternativa a éste, propiciada sobre todo por la incapacidad histórica de los países latinoamericanos para proporcionar suficiente empleo a su población. Es decir, que la larga escolarización de los menores está siendo una solución política, alicorta y perezosa, a los profundos problemas derivados de una industrialización, de un desarrollo que no contiene previsiones para los dos fenómenos sociales más cruciales de la época: la explosión demográfica y la estampida humana del campo a la ciudad.

3. *La secundaria como factor de selección laboral*

Cuando en la época de los sesenta la secundaria se expandió y se diversificó, una de las estrategias de la diversificación, o al menos una de sus consecuencias, fue propiciar la clasificación laboral y, por ende, social. La secundaria no literaria, aquella que no conduce directamente a la enseñanza superior, debía contribuir a la formación del capital humano necesario para la industrialización, proporcionando cuadros burocráticos, técnicos medios, obreros especializados. Se trataba de un intento, generalizado por aquel entonces en todo el mundo industrial, de añadir a la vieja tradición del aprendizaje en el oficio otra: la preparación previa en el sistema educativo.

Veinte años después, la secundaria profesional atraviesa una grave crisis causada, entre otros, por los siguientes factores: en primer lugar, el entrenamiento en el empleo sigue siendo prioritario, sobre todo para el sector moderno de la economía. La economía, en los países más adelantados, como Alemania y Japón, destina más dinero a capacitación laboral en el sector productivo que en el educativo. Las empresas entrenan o reentrenan a sus trabajadores, de cualquier nivel y condición, de forma más eficaz y hasta más barata que la escolaridad formal, y ello sólo tiene un pero. Que el sector productivo sólo entrena a los que necesita y en la medida en que los necesita, lo cual quiere decir a una parte muy pequeña de la población en edad de trabajar. Y, para colmo, muchas habilidades profesionales modernas se adquieren en el mercado de la enseñanza comercializada, a precios a veces inalcanzables por los que más las necesitan.

La secundaria profesional tiene además problemas graves de organización. No siempre se pueden conseguir las mejores máquinas ni los mejores instructores para las diversas capacitaciones. Con frecuencia el utillaje de una escuela profesional es un resto de máquinas obsoletas manejadas por profesionales que no encuentran trabajo o lo han abandonado ya. De hecho, ningún gobierno se ha planteado en serio organizar y financiar una secundaria profesional de dimensiones anchas.

Finalmente, en virtud de los mecanismos internos del sistema educativo y la estratificación social implícita en ellos, la secundaria profesional tiene una connotación menos noble que la literaria, con lo cual sus clientelas, incluso las menos aptas y más necesitadas de empleo, tienden a preferir ésta. Ello, a veces, coincide con el deseo de los empleadores que prefieren una preparación general a una específica para muchos puestos de trabajo. Asimismo, gracias a la perenne abundancia de mano de obra disponible, muchos empleadores elevan el nivel del certificado educativo requerido para cada empleo, con lo cual disponen de un mecanismo extra de selección laboral, aparentemente más noble que los anteriores.

En razón, pues, a todos estos factores, la secundaria profesional se convierte, como la literaria, en puro alargamiento de escolaridad, en este caso para los más pobres o menos dotados intelectualmente.

4. *La crisis metodológica*

La transformación de la secundaria de élite en secundaria de masas, por mucho que se la haya querido diversificar y acomodar a sus diversas clientelas, ha traído consigo una notoria crisis metodológica, tanto en razón a cuestiones propias como a la influencia en ellas de las nuevas formas de transmisión de información y modificación de hábitos de comportamiento producidas por la industrialización urbana.

La función menos controvertida, y por tanto menos puesta metodológicamente en cuestión, es su carácter de filtro interno al sistema educativo para proceder a la selección de los candidatos a la enseñanza superior. Se le critica, sí, su acusado formalismo, su funcionalidad a la estratificación social; pero pedagógicamente no se la contesta demasiado. Y es lógico. Como su razón de ser es preparar para el ingreso en la enseñanza superior, el mensaje metodológico lo recibe de ella. De suyo, la enseñanza media literaria es una manera prolongada de examen de ingreso a la Universidad.

Pero el problema nace con la masificación. Tanto las nuevas clientelas de la secundaria literaria como las de la profesional carecen mu-

chas veces de la motivación y de la tradición para el estudio a tiempo completo. Si hay una descripción válida para esta etapa de la escolaridad es la del aburrimiento. Aburrimiento de los jóvenes al seguir haciendo a los dieciocho, a los veinte años, lo que vienen haciendo desde casi los tres, es decir, escuchar unas explicaciones, leer unos libros y ser evaluados por su retención memorística de ellos. Aburrimiento y frustración del profesorado cuyo perfil profesional está mucho menos claro que el del maestro de primaria o el del profesor universitario. Sólo aquellos alumnos con tradición o los muy motivados saben sacar partido de sus años de secundaria, aunque pronto averiguan que la dedicación al estudio no es condición suficiente para el éxito o la movilidad social.

La crisis pedagógica de todo el sistema educativo convencional, fruto de su inadecuación a los modernos escenarios, afecta singularmente a la secundaria. El sistema educativo, en general, funciona por simulación abstracta de comportamiento futuro. En el aula se reproducen simbólicamente las cosas que luego se harán realmente, y muy pocas pedagogías han incorporado la participación activa, la presencia de máquinas y utensilios, la experiencia real.

La sociedad industrial, al contrario de la rural, no ha encontrado todavía una fórmula de maduración del niño, del joven, que sea una buena combinación de experiencias reales y vicarias. En el mundo rural, la socialización del menor, por muy penosa y dura que a veces fuera, era congruente con su vida futura. En el mundo industrial urbano las cosas no están tan claras. Por una parte, hay un mayor respeto hacia el menor y su escolarización, junto a la tantas veces infringida prohibición del trabajo precoz; son formas de proteger su maduración física y mental. Por otra, la extrema delgadez del mercado de trabajo propicia la creación de un nuevo *status* social, la adolescencia forzosa, que es una moratoria de responsabilidad social llena de complejidades, para la cual no se ha encontrado apenas otro contenido que el escolar. Y como la escolarización prolongada conlleva un cierto desprecio del trabajo manual, se produce ese analfabetismo funcional de muchos de los estudiantes, que desconocen los mecanismos de las máquinas que pueblan su vida cotidiana.

La fuerte estratificación y la miseria del tercermundismo propician además una gran frustración de los menores de las capas sociales más desafortunadas que, con frecuencia, se evacua por senderos de inconformismo, cuando no de abyección, justamente en las edades en que se cursa la secundaria. Finalmente, las nuevas tecnologías, la radio y la televisión, estimulan un desasosiego, una insatisfacción con el lento transcurrir de la jornada escolar, diseñada con modelos eclesiásticos de indoctrinación y disciplina.

Muchos abandonos de la secundaria no se explican solamente por la necesidad de conseguir pronto ingresos. Se explican por esa impotencia del sistema educativo, sobre todo en países y zonas pobres y dependientes, para lograr retener a sus diversas clientelas con fórmulas de socialización y aprendizaje que sean capaces para motivarlas. Y con harta frecuencia la escolaridad se convierte en una especie de castigo, en una obligación penosa que, como el servicio militar, hay que cumplir porque no queda otro remedio.

5. *Propuestas de reforma*

Tanto en los escenarios desarrollados como en los más tercermundistas, en países hegemónicos como en los dependientes, la notoria crisis de la enseñanza secundaria está produciendo una literatura reformista abundante, así como una sucesión de reuniones, coloquios, mesas redondas sobre el tema.

Dos cautelas sociológicas se imponen: la primera, la más obvia, es que la escolaridad es un subproducto blando de las zonas más duras de la convivencia. La dinámica política, las decisiones económicas, las innovaciones tecnológicas marcan con sello de hierro los modos de socialización y aprendizaje de los menores. Sin una transformación de aquéllos no hay modificación sustancial de éstos.

La segunda cautela, corolario de la primera y de necesaria aceptación para todas las utopías pedagógicas, es que desde la escuela no se puede cambiar profundamente la vida. El sueño, primero de la indoctrinación eclesiástica y luego de la progresista, consiste en que quien tenga a los hombres de pequeños impondrá su impronta en la sociedad. Basta repasar la historia inmediata para comprobar lo relativo de esas esperanzas. Cualquier hipótesis de solidaridad, de las muchas alumbradas en el mundo latinoamericano, choca contra la industrialización de énfasis en capital y energía artificiales, con sus pactos e imposiciones político-financiero-militares, que influye —educa— a menores y a adultos, tanto en sus hábitos de trabajo como de consumo, con mayor fuerza y contundencia que los largos años de escolaridad. De hecho, uno de los mecanismos más hábiles del control social contemporáneo es el permitir la discusión de modelos alternativos de convivencia en los espacios escolares, para compensar simbólicamente la inexorabilidad del presente. Es una fórmula más de evasión, como las experiencias vicarias de la televisión, de la literatura.

Dicho esto, el repaso de las propuestas de reforma proporciona pocos optimismos. Es cierto que, con más dinero y mejor organización, la

eficiencia interna de la escolaridad secundaria sería mayor, pero no parece que haya mucho ánimo en el hemisferio para dedicar actualmente más dinero y más energía a la escolaridad, y menos al nivel medio de ella.

Una directriz, recientemente aprobada en el ámbito de la OECD, invita a los países miembros a: 1.° Facilitar un mayor acceso y una mayor participación en este nivel. 2.° Diseñar currícula relevantes a las cambiantes necesidades políticas, económicas y sociales. 3.° Facilitar la flexibilidad tanto de la estructura como del contenido de la escolaridad secundaria; y 4.° Incrementar la eficiencia interna del sistema.

Iguales o parecidas afirmaciones de principio se hacen en nuestro hemisferio, y la mayoría no pasan de ser piadosas declaraciones de intención.

Yo voy a repetir aquí una propuesta radical, recientemente ofrecida al Gobierno socialista español, aunque sin muchas esperanzas de verla aceptada aquí ni allí:

a) Interrupción de la escolaridad formal para todos los menores por al menos dos años después de finalizar la primaria.

b) Sustitución por un período de trabajo, organizado mediante la cooperación del sistema productivo y las municipalidades, en el cual los jóvenes se familiarizasen con las máquinas y los sistemas de la economía, prestando un servicio a la comunidad a cambio del salario mínimo. De esta manera el joven se probaría a sí mismo en experiencias reales y podría decidir, con mayor fundamento que hasta ahora, si le convenía volver a la escolaridad formal para ingresar en una enseñanza superior más diversificada que la actual, o combinar trabajo y educación en las etapas inmediatamente posteriores de su vida.

La financiación pública de este esquema, incluida la reabsorción del profesorado, resulta probablemente más barata que la potenciación de la enseñanza secundaria en su estructura actual y también más conveniente para corregir los problemas de desempleo de la economía, aunque es más que seguro que la presión de los intereses afectados impidiera llevarlo a cabo efectivamente.—*ALBERTO MONCADA (Evaristo San Miguel, 18. MADRID-8).*

SELECCION BIBLIOGRAFICA

Educación y sociedad en América Latina y el Caribe. Compilador German W. Rama, Unicef, 1980.

MONCADA, Alberto: *La crisis de la planificación educativa en América Latina,* Tecnos, 1982.

VERA GODOY, Rodrigo: *Disyuntivas de la educación media en América Latina,* Dealc, 1979.

OECD: *Development of secondary education. Trends and implications,* 1979.

LOS AÑOS CORUÑESES DE PICASSO

Uno de los temas más esquinados, con aristas de mayor aspereza, es, sin duda alguna, el hacer un juicio de valor, el establecer una potenciación crítica respecto de un artista tan singular, tan contradictorio en su persona, desde su persona y hacia su persona, como fue Pablo Ruiz Picasso.

Pero esta dificultad se hace mucho más intrincada si consideramos a Picasso, precisamente en sus inicios artísticos, cuando niño aún, comenzaba a interrogar las cosas del entorno, y este interrogatorio se verificaba desde una parcela de su alma, quizá la menos contaminada, que es la del entusiasmo juvenil.

Porque Picasso, en la plenitud de su arte, era ciertamente el monstruo sagrado que dijo muchas veces la crítica ampulosa. O un bucanero del arte, falsificador de la Belleza, que solía decir el crítico biempensante en sus glosas delicuescentes. Quizá un genial roturador de todos los caminos invalidados por la ataraxia inmovilista del burgués, que siguen diciendo los currinches del progreso a ultranza —contubernio mental casi siempre de socialismo utópico y capitalismo de computadoras USA— con su enfebrecido mimetismo intemporal. Un iconoclasta, en fin, de todos los estilos, debelador de todas las formas, que dijeron, que dicen y que seguirán diciendo todos los que ven en Picasso un genio espectáculo, algo así como una Mona Lisa anunciando sonriente el dentífrico de moda, o un vividor con los ojos muy abiertos en una república de tuertos. Todo se dijo, y aún más.

Pero no. Pienso que Picasso, al Picasso al que no ha podido llegar la pirueta publicitaria, devoradora de hombres, no es nada de eso, habiendo sido «además de eso». O pudiendo haberlo sido. Picasso es simplemente Picasso; un hombre, y un hombre de profesión pintor, malagueño de nación, *homus hispanicus* universal y, eso sí, picassiano por sus cuatro costados; como lo ha sido Rafael en sentido *rafaelista,* o como lo ha sido Miguel Angel en sentido *miguelangelesco.*

No ha sido, pues, monstruo sagrado, ni bucanero del Arte, ni roturador de caminos, ni un iconoclasta. Ha sido más, mucho más, que tales excesos nominalistas y literarios. Era un pintor que, *rara avis,* entendía de pintura, y como entendía de pintura conocía sus excesos y limitaciones; conocía su tensión *mureal* y también su apasionamiento *empresarial;* conocía su parcela desinteresada y su etiqueta de tanto por ciento.

Lo conocía todo en su decepcionante y descarnada humanidad pecadora: desde la codicia de aquel viejo marchante que pretende pasarle duros por cuatro pesetas cuando las noches de Montmartre aún caen

sobre él sin esperanza, hasta el típico y tópico torerillo español, o el señorito de cortijo y castoreño, que venden su autógrafo al primer mercader de la esquina cuando la humana generosidad del gran Pablo no tuvo aún tiempo de subir el último peldaño de la escalinata de su casa de Mauguins.

Pues bien: de este Picasso humano y humanizado, trasunto de aquel otro que vio la primera luz en Málaga, que tuvo su primer taller y aprendizaje en La Coruña; de aquel que se formó en Barcelona, y el mismo que tuvo su plena consagración en París, es del que vamos a intentar un estudio, particularmente del Picasso coruñés, que tanta incidencia tiene en su posterior significación artística. La vida de Picasso, pues, gira en torno a cuatro ciudades: Málaga, La Coruña, Barcelona y París. Las cuatro igualmente entrañables, y las cuatro presentes siempre en su vida de pintor y de hombre.

¿Cómo ha sido la llegada a La Coruña de aquel niño llamado Pablo Ruiz Picasso que comienza sus estudios artísticos en La Coruña —alumno mal aprovechado de su instituto— y que más tarde, poco tiempo después, volaría por los espacios siderales del arte?

El joven Picasso —Pablo Ruiz— llega a La Coruña en compañía de sus padres. Su progenitor, imposibilitado por el momento para alcanzar en Málaga un digno pasar económico, con su vida y la de su familia erizada de dificultades, se traslada a la ciudad gallega, en la que va a regentar la cátedra de Dibujo en su Instituto Nacional «Eusebio de Guarda». Doña María Picaso López —todavía sin la segunda ese patronímica—, madre del pintor, tiene que bogar contra corriente en aquellas aguas procelosas de la subsistencia. Escasos son los dineros y más escasas las posibilidades de ganarlos. Por eso, en la casa número 12 de la calle de Payo Gómez —almirante-poeta gallego que rompería contra el moro las cadenas de la ciudad de Sevilla, codo a codo con Fernando III— la familia tiene que agudizar el ingenio para salir adelante. Son los duelos de una vida estrecha con los límites de un sueldo magro en la enseñanza.

Pero la vida se va enderezando gracias a la tenacidad de doña María en la administración de una casa paupérrima. La casa de Payo Gómez en la que residen los Picasso está muy próxima a la plaza de Pontevedra, lugar en el que se encuentra enclavado el Instituto «Eusebio da Guarda», en el que trabaja su padre. En sus aledaños habría de conocer el joven Pablo, su familia, naturalmente, a un personaje que fue decisivo en los comienzos artísticos del niño malagueño. Se trata del doctor Pérez Costales, que tanto habría de influir en la vida coruñesa de Picasso. El doctor Pérez Costales se convierte en cariñoso mecenas del joven Picasso y es, precisamente, el que descubre la vena artística de su prote-

gido, en el que ve unas condiciones excepcionales para la pintura. El ilustre doctor coruñés —don Ramón sería inmortalizado por Emilia Pardo Bazán como «doctor Moragas» en sus novelas de ambiente gallego—, con fina percepción, advertía las posibilidades de su dilecto protegido, y para estimularlo en sus comienzos artísticos le daba cada domingo una tapa de caja de cigarros puros habanos para que, sobre ella, pintase sus primeros grafismos y ensayos pictográficos. Le daba, asimismo, una moneda de cinco pesetas, cantidad por entonces astronómica. Pablo salía a recorrer el paseo marítimo en torno a la Torre de Hércules, o deambulaba por las callejas silenciosas de la vieja ciudad y del jardín de San Carlos. Allí posiblemente —lo recordaría Peronse— dibujaría a la sombra del sepulcro de sir John Moore, con el fondo marinero del puerto coruñés y la silueta graciosa al costado de la playa de Santa Cristina, tan saturada de efluvios románticos.

Pues bien: Pablo regresaba en las suaves atardecidas coruñesas al domicilio de Pérez Costales y le mostraba el fruto de su trabajo, de sus observaciones, de sus intuiciones libérrimas, que irían configurando su carácter. El doctor coruñés, que era liberal y librepensador, iría configurando algunos rasgos constitutivos de la psicología del joven malagueño. Llegó incluso a pintar, con rara y singular maestría, un retrato al óleo fechado en el año 1895, que, juntamente con aquel de la humilde muchachita coruñesa que lleva por título *Jeune fille au pieds nus,* hay que rescatar de los catálogos foráneos, cuando menos para orgullo de la ciudad de La Coruña, en la que comienza sus primeras andaduras artísticas.

De esta época, de los años que pasa Picasso en La Coruña observando la naturaleza a través de las olas embravecidas del Orzán, copiando escenas de la profesión médica que le proporciona la dedicación de don Ramón o realizando *milagrosos* dibujos inspirados en los pacientes del geriatra coruñés doctor Jiménez Herrero, existe una anécdota de la que hemos sido protagonistas.

En la redacción de la revista *Atlántida,* que se publicaba en La Coruña allá por los años cincuenta, uno de los componentes del grupo que hacíamos la revista mostró una tabla firmada por *P. Ruiz* y que representaba a un médico sentado a la cabecera de su enfermo. La dicha tabla había sido adquirida por mil pesetas a la sirvienta que fue del doctor Pérez Costales, y que después de varias manos llegó a las de nuestro compañero por un precio similar. Como existían dudas sobre la identidad de la pintura, se hicieron varias fotografías en colores que fueron enviadas a Sabartes. A los pocos días el propio Picasso contestó desde París, devolviendo las fotografías con una indicación de su puño y letra al dorso: «Auténtico.» Con ellas venía una carta del fiel amigo Sabartes,

en la que decía que Picasso estaba dispuesto a comprar el cuadrito o cambiarlo por uno de actualidad, puesto que deseaba hacerse con toda la obra que había pintado en La Coruña. Parece ser que el descubridor de la tabla lo cambió por una pintura actual.

Como íbamos diciendo, Picasso se ha ido formando inicialmente en La Coruña. Su padre, don José Ruiz Blasco, discreto pintor, complementaba su trabajo profesoral con la pintura de caballete que vendía a particulares y entre sus amigos de La Coruña.

Desde que se traslada a La Coruña con su familia, en 1891, el trabajo de pintura se multiplica y ayuda eficazmente a la subsistencia de toda la familia. El joven Picasso ayuda a su padre, que sirve demandas de una especie de burguesía a la que gusta el cuadro sencillo y, a ser posible, sin complicaciones anecdóticas. En ellos, casi siempre, figuraba como tema central una o varias palomas. Eran pictografías iguales, indistintas, isócronas. El viejo Ruiz Blasco no andaba muy bien de visión, y por ello tenía que pedir ayuda a su hijo para que rematase ciertas particularidades del cuadro que a él le resultaba imposible de resolver. Las palomas se hacían cada vez más resistentes a los pinceles del pintor, cuya vista había perdido penetración y energía. Para el joven Pablo quedaba la tarea insufrible de pintar patas a las palomas, hasta tal punto que, de tanto pintar patas y patas de mayor o menor tamaño, se prometió a sí mismo no pintar jamás una paloma con patas si alguna vez tenía que enfrentarse con este tipo de representación plástica. En efecto, consagrado ya pintor, ejecutó el célebre cartel de las Naciones Unidas, y la que más tarde fue famosa paloma de la paz picassiana, estaba representada sin patas. Este ha sido el tributo que Pablo Ruiz Picasso le cobró al arte por el tormento que supuso el pintar miles de patas de paloma.

La vida para Picasso continuaba en La Coruña entre las travesuras juveniles, las aventuras urbanas por la ciudad vieja con sus amigos del instituto y la incontenible pasión de la pintura, dedicación a la que se entregaba con frenesí. Cuenta Peronse que aun siendo apoyado por sus profesores, a los que presionaba filialmente su padre, jamás había sido capaz de vencer dignamente sus exámenes. Los únicos esfuerzos verdaderamente sobrehumanos los hacía tan sólo ante la promesa de que, al llegar a su casa, tendría como premio unos pinceles y unos lienzos, con los que se enfrascaba horas y horas apasionadamente embargado.

Estos años de niñez que pasó en La Coruña, de 1891 a 1895, fueron como dijimos reiteradamente los que configuraron la personalidad de Pablo Ruiz Picasso, hasta el punto que, pasados muchos años, cuando el pintor se hallaba por los ochenta, recordaría con Camilo José Cela

su estancia coruñesa, que rememoraba con delectación. Gustaba de gran parte de los versos de Rosalía de Castro, de los que recitaba estrofas enteras. Pero particularmente se interesaba por los artistas de su época coruñesa, que no figuraron en la exposición de 1895. Los nombres de Modesto Brocos, Román Navarro, Parada Justel, Silvino Fernández, Ovidio Murguía (hijo de Rosalía de Castro) y otros constituyen la temática de la pintura galaica de la que tanto gustaba hablar Picasso.

Picasso protestaba airado cuando las publicaciones españolas y extranjeras aseguraban que la primera exposición del artista malagueño se había celebrado en Barcelona.

« ¡No, no y mil veces no! —solía decir, indignado—. Esto es falsear los hechos. ¿Cómo no iba a recordar yo que mi primera exposición ha sido en La Coruña, y creo que en una paragüería...?»

En efecto, la primera exposición de Pablo Ruiz Picasso ha sido en una paragüería existente en la Fuente de Santa Catalina, seguramente en el mismo lugar en el que hoy se levanta un arrogante edificio bancario, y en ella había volcado Picasso todo su entusiasmo juvenil.

Pero Picasso, al propio tiempo —él mismo lo manifestó a Cela—, comenzó a comprender el drama gallego de la emigración y las diatribas que contra ella lanzaba el poeta civil Curros Enríquez. El malagueño universal, en sus paseatas por el puerto, observaba cómo aquellos hombres y mujeres esperaban con tristeza el embarque en pequeños navíos que les llevarían al sur de América a fin de probar una fortuna que en su patria gallega les había sido negada. Estas observaciones, con lo que tienen de carga emocional, las había pasado Picasso a unos dibujos plenos de vitalidad y dinamismo que, al parecer, han sido recuperados por el pintor y guardados en su casa de Mouguins con cariño y celo.

¿Cómo era la pintura de Picasso en los años de La Coruña? Pues era una pintura en la que destacaba, dentro de su esencial y primerizo expresionismo casi realista, la esencial corrección de su dibujo. Los cuadros coruñeses de Picasso, los que figuran en tablas y lienzos, y aquellos, pocos, hechos sobre papel, tenían primacía por la figuración. El tema del paisaje apenas aparece en su pintura primitiva; pero el hombre, la figura humana, los interiores y el hieratismo de sus retratos, revelan la presencia de un pintor que se preocupa por la entidad de los hombres. Se preocupa preferencialmente por las anécdotas serias que acontecen en la vida real: un enfermo, un médico a su cabecera (el tema lo repetiría muchas veces), un hombre ataviado con chilaba moruna —posiblemente, el doctor Pérez Costales—, que también repite en distintos escorzos. Uno de estos cuadros en poder del pintor gallego José María de Labra es un estudio casi tenebrista de la luz y el color. Picasso niño, cuando menos en los cuadros que hace en la capital gallega, era muy

parco en el cromatismo, que, aun con el dominio de colores calientes, la intensidad alcanzaba gradaciones muy bajas de tensión vibratoria.

La maestría de Picasso comienza, precisamente, en las brumas galaicas de su niñez. Remata, naturalmente, en la pasión inundatoria que cubre el mundo con su avispada genialidad. Es la voz de un pueblo haciendo camino. Un gallego precisamente, Ramón Faraldo, escribiría estas palabras pletóricas de definición: «Picasso no parece un hombre, ni un español, ni un genio. Parece un pueblo trabajando para hacer la Historia del Arte.»

Desde *Jeune fille aux pieds nus,* de acento íntimamente coruñés, hasta el *Guernica,* de esencialización universal, existe todo un mundo que Picasso ha ido alcanzando a través de sólidas experiencias vitales. El orden y la calma, la serenidad y el equilibrio, le vendrían a Picasso por el lado gallego —su imaginación seguiría siendo meridional—, esto es, por la reflexión y el orden. Por el sentido sutilizado del humor, que sería ingrediente rápido en las primeras obras de su bohemia barcelonesa.

La estancia coruñesa de Pablo Ruiz Picasso, en fin, tiene la fuerza testimonial de ser aleccionadora en su futuro de pintor genial. El mismo lo ha proclamado en diversas ocasiones. Cuando Rafael Alberti escribe *Los ocho nombres de Picasso* manifiesta en la República Argentina, ante un auditorio formado en su mayoría por gallegos, que la formación picassiana en La Coruña llevaría a su ánimo un modo de ser y de ver las cosas. Ojos y manos que comenzaron a adiestrarse —decía el poeta gaditano— en la riente ciudad coruñesa. Lo describiría así:

Dios creó el mundo —dicen—
y en el séptimo día,
cuando estaba tranquilo y descansando,
se sobresaltó y dijo:
«He olvidado una cosa:
los ojos y las manos de Picasso».

Picasso aprendió en sus años juveniles —ya lo había intuido— la visión de un mundo del que necesariamente había que hacer inventario. Esto lo vio desde el principio. Y había que hacer inventario para llegar al conocimiento más completo y veraz de la forma. Su antecedente, ya lo hemos visto, ha sido una ecuación que va desde la *Jeune fille aux pieds nus* hasta *Las señoritas de Avinyé* —presentida aparición cubista—, y desde aquí, al *Guernica,* desvelación del genio español dramático y anarquista.

Picasso ha sido controvertido. Y ahora precisamente que todos tratamos de reivindicar su figura para colocarla en sus justos términos es preciso reclamar su esencial veracidad. Que no es ciertamente el pintor

sometido a empapelamiento implacable por parte de intelectuales partidarios. No es el Picasso de la publicidad y del *marketing*, aquel Picasso que se deja fotografiar con montera de torero, o que se deja coronar de laurel, aunque sea vera efigie cual columna de Trajano, por la esquizofrenia oportunista, tan equidistante de Orfeo como próxima a Leví, del escasamente genial genio daliniano.

Creemos, en fin, que es un hombre que accede al Arte por la imaginación y el asombro, dos modos ciertamente humildes de entronizarse por el mundo y el trasmundo de las formas huidizas o de las in-formas evanescentes.

El Picasso universal es aquel que comienza su andadura artística en La Coruña, en la bella ciudad del noroeste español, tan propicia a la formación humana de un genio...—*FERNANDO MON (Pondal, 2. LA CORUÑA).*

TEATRO POLACO EN MADRID: KANTOR Y GOMBROWICZ

I

La coincidencia polaca

Por una de esas gratas e infrecuentes casualidades, en el plazo de un par de semanas dos muestras del teatro polaco han coincidido en sendos escenarios madrileños. Por orden de aparición hay que señalar, en primer lugar, la puesta en escena de *Yvonne, Princesa de Borgoña,* de Witold Gombrowicz, a cargo del grupo español Teatro Musarañas. Gombrowicz, junto a Witkiewicz y al propio Kantor —de quien en seguida hablaremos—, es uno de los más interesantes exponentes de los nuevos planteamientos del teatro en Polonia. El interés, pues, de este estreno reside fundamentalmente en abordar el universo que nos plantea Gombrowicz en su texto —con lo que nos asomamos a una dramaturgia poco habitual en nuestros escenarios—, y reseñar —si no me equivoca la memoria— que es la primera vez que esta pieza se pone en escena en España. Con Tadeusz Kantor es otra cosa.

A los catorce días exactamente del montaje de la obra de Gombrowicz, Kantor repetía visita a Madrid. Hablar de Kantor y de su grupo Cricot 2 es hablar de un hombre que, con su peculiar concepción del



Tadeusz Kantor.



«Ivonne, princesa de Borgoña», de Witold Gombrowicz, por el Teatro Musaraña.



«Ivonne, princesa de Borgoña», de Witold Gombrowicz, por el Teatro Musaraña.

hecho teatral, ha sabido renovar, estremecer y conmocionar las vías dramáticas en todo el mundo. Contemplar un montaje de Kantor es asistir al mejor teatro, al más rebelde y significativo que se hace hoy por hoy. Al Centro Dramático Nacional corresponde el mérito —tanto en esta segunda visita del polaco con su espectáculo *La clase muerta* como en la anterior con *Wielopole, Wielopole*— de intentar mantenernos conectados con las estéticas más innovadoras de la cultura dramática contemporánea. Sólo queda apuntar que esta iniciativa sea producto de una política cultural de amplias miras, no un mero episodio coyuntural, y que además de Kantor tengamos ocasión de recibir a esos otros nombres que son ya parte de la historia teatral moderna.

Y escrito esto, vamos ya a ocuparnos de estos dos montajes. Ahora el crítico olvida el criterio cronológico —el «orden de aparición en escena»— y se deja llevar hacia la magia, el atrevimiento, la fascinación de Tadeusz Kantor...

II

Sobre la poética de Kantor y en torno a «La clase muerta»

Nacido en 1915, Kantor comienza su actividad teatral en 1942, durante la ocupación alemana en Cracovia, con un teatro experimental clandestino. Posteriormente, y durante unos quince años, además creará escenografías y vestuarios para unos cien espectáculos. Todo ello sin olvidar su vocación como animador de propuestas culturales de vanguardia y su pasión y dedicación a la pintura, con la que todavía continúa. Será en 1955 cuando las ideas de Kantor se concretan en la creación del Cricot 2, una compañía estable que es mucho más que eso: es una comunión de obsesiones y estética, la fidelidad a unos postulados, la renuncia a la facilidad, la exigencia permanente, el ser coherente con una determinada noción del arte... Para la presentación del Cricot 2, Kantor escoge un texto de Witkiewicz, *La Piovra*, y será el inicio de una continuada y extraña relación autor-director que acabará en una transformación definida por el propio Kantor: «Hoy no interpretamos a Witkiewicz, sino que interpretamos con Witkiewicz.» En ese complejo proceso, Kantor ha imbricado orgánicamente los textos de Witkiewicz en sus espectáculos, no se ha limitado a «ilustrarlos». Simplificando mucho diremos que Kantor parte de la acción pura y que por otro lado está el texto. Lo que hace es relacionar ambas vías, estableciendo una tensión entre ellas que genera la razón de ser del espectáculo. Nunca se da una acción ilustradora del texto, una «representación», sino una obra teatral nueva.

Y con esto tocamos ya una de las características del teatro de Kantor. Nos quedan algunas más.

Desde la creación del Cricot 2, Kantor suele acompañar cada puesta en escena con un «manifiesto» de teoría o explicación de lo que lleva al escenario. Esta práctica podemos datarla en 1960, en que el manifiesto del «Teatro Informal» precede al montaje de *Una tranquila espera en el campo*. Luego seguirían nuevas reflexiones sobre el hecho teatral, sobre la marcha «hacia lo desconocido y lo imposible» —en palabras del propio Kantor—, concretadas en sus sucesivos manifiestos del «Teatro Cero», «Teatro Imposible», «Teatro de la Realidad Pobre», «Teatro Vagabundo» —correspondiente a la puesta en escena de *La gallina acuática*, uno de sus montajes más conocidos—, «Teatro de la Muerte» —relativo a *La clase muerta*— y el último, con motivo de *Wielopole, Wielopole*, que, sin título explícito, podemos denominar manifiesto del «Teatro de la Emoción». No es el momento de analizar cada una de estas meditaciones escritas por Kantor. Quizá baste con señalar que en ellas se resume una coherente evolución delimitada en seis etapas —siete, si contamos la que se abre con *Wielopole, Wielopole*— y que en los últimos textos se refleja una asunción global de todo el trabajo iniciado desde la fundación de Cricot 2. Podemos afirmar que cada uno de los montajes de Kantor, pese a su obvia singularidad, son producto de las experiencias anteriores. Y otra cosa: los manifiestos de Kantor, concebidos como textos abiertos, más cercanos a la poesía que a la declaración pragmática, sólo cobran sentido *a posteriori*, cuando se presencian los montajes correspondientes. No se trata de proposiciones más o menos complejas pertenecientes a la lucubración. Son la consecuencia de una práctica en la que se realiza la teoría... Sigamos.

Para comprender mejor la personalidad de Kantor habría que aludir a su rechazo a todo lo que suponga «oficialismo», a toda implicación con la Administración o con la Academia. La independencia, una voluntaria marginación, son bases vitales de su trabajo y de su aventura. Así, Kantor se niega a aceptar un puesto en la Escuela de Actores de Cracovia o en la Academia de Bellas Artes y afirma su concepción del hombre de teatro como un perpetuo trashumante —«actor de feria, eterno vagabundo»— que debe huir de los mecanismos de asimilación del arte por la sociedad de consumo. El acomodo, la oficialización, es preludio de decadencia.

Podríamos seguir escarbando en las claves que configuran la propuesta dramática de Kantor, pero eso sería mucho más ambicioso que hilvanar unas reflexiones al hilo del estreno en Madrid de *La clase muerta*, que es de lo que aquí, en principio, se trata. Sin embargo, lo hasta ahora señalado forma parte del mundo que se «presenta» —Kantor prefiere

«presentación» a «representación»— en *La clase muerta*. Así que sigamos aún un poco más. Por ejemplo, la importancia del *happening* para Kantor. El *happening*, definido como una acción real y no una *imitación*, es lo que le interesa a Kantor. El fin del *happening* —y Kantor ha realizado varios— es arrancar los objetos de su papel en la vida cotidiana y manipularlos para que el espectador contemple las cosas desde una perspectiva de riesgo, implicándose. En definitiva, Kantor lo que pretende es sacar al espectador de su postura convencional para cambiar su actitud pasiva o establecida respecto a la obra de arte.

Apuntábamos antes el peculiar tratamiento que Kantor da a los textos dramáticos. En este sentido ha dicho: «Cuando los actores entran en escena, del drama literario sólo quedará una reminiscencia.» Y con esto llegamos a otra de las grandes constantes de la poética de Kantor: los actores. Heredero de Gordon Craig, que preconizaba la «Supermarioneta» que sustituyera al actor vivo por ser el hombre —creación de la naturaleza— una ingerencia extraña en la estructura abstracta de una obra de arte, Kantor tiende a un peculiar marionetismo del actor, sólo que con muchas aportaciones nuevas y diferencias con Craig. Para Kantor la aparición del actor vivo es un momento revolucionario en el teatro. Y aquí debo remitirme al manifiesto del «Teatro de la Muerte», donde, espléndida y poéticamente, está explícita la concepción de Kantor sobre el actor. Según Kantor, el actor es alguien que toma la temeraria decisión de desligarse de la comunidad cultural para quedarse solo, con su suerte y su destino. Y aquí vemos una de las razones de la independencia, de la automarginación del Cricot 2. Pero sigue diciendo Kantor:

> «Frente a los que se habían quedado de este lado, un hombre se alzó exactamente igual a cada uno de ellos y, sin embargo (en virtud de alguna 'operación' misteriosa y admirable), infinitamente lejano, terriblemente extraño, como habitado por la muerte, separado de ellos por una barrera que por el hecho de ser invisible no resultaba menos espantosa e inconcebible, al igual que el verdadero sentido del horror sólo nos puede ser revelado por el sueño... Como en la luz cegadora del relámpago, ellos vieron de pronto la imagen del hombre, chillona, trágicamente 'clownesca', como si la vieran por primera vez, como si acabaran de verse ellos mismos. Fue, sin duda, un sobrecogimiento que podríamos calificar de metafísico.»

Y continúa:

> «Debemos devolver a la relación espectador-actor su significación esencial. Debemos hacer renacer el impacto original del instante en que un hombre *(el actor) apareció por vez primera* frente a otros hombres (espectadores), semejante a cada uno de nosotros y, sin embargo, infinitamente extraño, más allá de esa barrera que no puede franquearse.»

Señalaba antes que todo lo que hasta ahora he venido diciendo en torno a Kantor se encuentra en la puesta en escena de *La clase muerta.* Dejando al margen otros elementos, nos falta indicar la presencia de otros dos rasgos fundamentales: la memoria y la muerte. En torno a estos dos factores oscila primordialmente el montaje que hemos podido al fin contemplar, asombrados y fascinados, de *La clase muerta*[1] en Madrid.

Perteneciente, como ya queda dicho, a la etapa del «Teatro de la Muerte», el primer estreno de *La clase muerta* tuvo lugar en Varsovia el año 1975. Luego sería representada en Edimburgo, Londres, Amsterdam, Nancy..., y así hasta 1978 en que acude a la IV Sesión Mundial del Teatro de las Naciones, en Caracas, donde obtuvo el primer premio. Y llegamos ahora a lo más arduo y problemático: ¿qué se cuenta, qué se narra en *La clase muerta?* Es difícil racionalizar lo que se percibe casi sensorialmente, porque el teatro de Kantor escapa a los moldes habituales. Pero aun así, repitamos la pregunta con una mínima variante: ¿qué es *La clase muerta?*

En primer lugar, es la plasmación en imágenes de un sueño, de una pesadilla que asedia la memoria de su creador: Tadeusz Kantor. Bien es cierto que *La clase muerta* se basa en la obra *Tumor cerebral,* de Witkiewicz; pero ya hemos visto que para Kantor el texto es un elemento que sirve para generar tensiones entre lo escrito y la acción. Y ahora habría que decir que los espectáculos de Kantor surgen de su propia memoria —fundamentalmente en la parcela de la infancia—, sin que esto tenga que ser aceptado al pie de la letra, sin matizaciones. Porque Kantor parte de sensaciones, de gestos, de retazos, de determinados climas que se han grabado en su recuerdo. Luego los utiliza, los convierte en acción real sobre el escenario. Digamos de una vez que lo que Kantor siempre ha hecho ha sido «contarse a sí mismo», recrear vivamente sus obsesiones y pesadillas, bucear en las imágenes que se han fijado en su retina. Y todo ello transmutándolo en una situación de validez universal. Y ¿cómo se plasma eso estéticamente?

Supongamos que Kantor está sufriendo una pesadilla que se nutre de esos momentos, de esas imprecisas impresiones que conserva su memoria. Y así en *La clase muerta,* en el sueño que es *La clase muerta,* aparecen «una prostituta sonámbula», «una mujer con cuna mecánica»,

[1] *Título:* «La clase muerta».
Autor: Tadeusz Kantor (basándose en «Tumor cerebral», de Witkiewicz).
Dirección: Tadeusz Kantor.
Intérpretes: M. Kantor, E. Janicka, A. Welsminski, Z. Gostomski, M. Rychlicka, R. Siwulak, J. Krasicka, J. Ksiazec, W. Janicki, L. Janicki, T. Welminska, M. Krysztofek, K. Miklaszewski y S. Rychliki.
Organización: K. Wegrzyn.
Sonorización: K. Dominik.
Estreno: Teatro María Guerrero, de Madrid (30 de marzo de 1983).

«un viejo con triciclo», «un soldado de la primera guerra mundial», «una mujer asomada a la ventana», «un bedel del pasado», «una mujer de la limpieza»... Y todos estos personajes se mezclan en el aula destartalada de un colegio: ése es el escenario del recuerdo. Allí, la lectura de un periódico esboza la fecha y la tragedia inmediata: ha ocurrido el asesinato de Sarajevo, se decreta la movilización. La mujer de la cuna mecánica pare hijos interminablemente. Irán a la guerra, irán a la muerte. La mujer de la limpieza limpia el aula vacía, la llena de nuevos niños, los conduce a la guerra, a la muerte, ella mismo es la Muerte. La mujer de la ventana espía. El bedel entona himnos. Los alumnos van de excursión de primavera. Los muertos se acumulan. Las esquelas funerarias inundan el aula. El amor es un escape a la angustia. Se imparten lecciones sobre Prometeo, sobre Salomón. La cuna mecánica sigue vomitando seres para el sacrificio. El viejo del triciclo pasea obsesivamente. Se limpian cadáveres. Un soldado con un estandarte entra triunfalmente y la mujer de la cuna mecánica vacila, le obliga a repetir la entrada. Todo se mezcla y es confuso. Es una pesadilla. Todos al final —fin del sueño— repiten gestos interrumpidos que no concluirán jamás, prisioneros de sí mismos para siempre, autómatas a los que no se les acaba la cuerda. La mujer de la ventana sigue mirando fijamente.

Esto es lo que el espectáculo contempla en el escenario. Es una pesadilla de Kantor que, en escena, intenta ordenar, colocar los personajes, las situaciones de su memoria. El es el auténtico protagonista. Lo que vemos es el interior de su mente, la vivisección de su sueño. Es un sueño macabro, una Danza de la Muerte, un cuadro de Goya en movimiento. Kantor está sobre el escenario y piensa, no habla, sólo siente el asedio de la Muerte alrededor, el destino de una generación que padeció la guerra. Porque los alumnos de ese aula —muñecos que cobran vida en la memoria— son los propios cadáveres de la guerra, sus consecuencias, su deterioro, su descomposición. Los asistentes a la clase estaban muertos desde el comienzo.

Como ocurre tras un sueño horrible, apenas si podemos precisar una coherencia en lo que sucede, no hay lógica, sólo permanece el escalofrío, la ansiedad angustiosa, la impregnación del miedo. El compromiso del que ve o siente todo esto pasivamente es evitar que la realidad vuelva a permitir la visión fúnebre y alucinante. Porque como el propio Kantor advierte: «En el teatro, los únicos seres vivos son los espectadores».

¿Qué es lo que ha hecho Kantor en *La clase muerta?* Sirvan como resumen para este espectáculo y para toda la obra de Kantor las palabras de J. L. Alonso de Santos (*Primer Acto,* núm. 189, pág. 31):

«Tadeusz Kantor utiliza el escenario para inventarse a sí mismo ante nosotros, en una especie de ritual alquimista alucinante de repeticiones sin sentido, de idas y venidas dentro de la estructura del martirio como sistema normal de vida, de roce de la conciencia con el sin sentido de la tragedia. Toma su pequeñez, su mediocridad de muerte a cuestas, su absoluta impotencia frente a los acontecimientos, y los convierte en fenómenos. Y estos fenómenos, convertidos en signos, le ayudan a descubrir la realidad por medio de la ilusión: el teatro.»

III

Erase una vez una inquietante princesa

Witold Gombrowicz (1904-1969) es, en cuanto a teatro se refiere, casi un perfecto desconocido por estos lares. A manera de mínimos antecedentes, habría que señalar que fue una de las primeras figuras del existencialismo polaco y que su proyección internacional fue deudora en su momento del apogeo del psicoanálisis y del estructuralismo, corrientes a las que aparece vinculado. Para llegar a ello, Gombrowicz hubo de emigrar y asentarse sucesivamente en Argentina y Francia, donde intensificó su labor narrativa. Se le recuerda fundamentalmente como novelista que supo conjugar en su obra las preocupaciones existencialistas con elementos de su cultura de origen.

Como dramaturgo, Gombrowicz fue parco y esporádico, aunque no por ello menos importante. En sus piezas dramáticas recrea, básicamente, un universo alegórico en el que el sueño y la realidad se entremezclan para, con apoyaturas en la sátira y en lo grotesco, ofrecer una visión absurda de la existencia. Pero sobre todo, y concretando algo más esas coordenadas generales apuntadas, la producción teatral de Gombrowicz se centra en torno al tema del conflicto del hombre con su «forma», entendiendo por ésta todas las posibilidades de manifestación: palabra, ideas, actos, gestos... Para Gombrowicz existen dos dimensiones en la identidad del ser humano. Por un lado encontramos el «yo interno»: dimensión del caos, de los instintos, de lo incipiente, de lo inmaduro, de lo embrionario... Para manifestarse hacia el exterior y frente a los demás, el hombre recurre a una segunda dimensión, la de la «forma»; esto es, se recubre de un código ya establecido de actitudes y comportamientos. Sin embargo, al asumir ese código ya fijado que es la «forma», el individuo limita y deforma la expresión espontánea de su «yo interno». «La Forma —se nos dice— es el traje que nos ponemos para cubrir nuestra vergonzosa desnudez... y, sobre todo, para parecer delante de los demás más maduros de lo que somos». Así, pues, el hombre entra en conflicto permanente con lo que «es» y cómo «aparece».

Yvonne, princesa de Borgoña es un claro exponente de esas características que comentamos y que definen la dramaturgia de Gombrowicz. Estrenada por primera vez en 1935, el Teatro Musarañas —tras presentarla en el «Internationales Festival Kleiner Buehnen», de Berna, el año pasado, y posteriormente en el «XV Festival de Sitges»— ha acometido su puesta en escena en Madrid [2]. Bien, ¿y qué es *Yvonne...?* Quizá haya que empezar por lo más simple: diciendo que aparenta tratarse de un cuento de príncipes y princesas que transcurre en la Corte de un lugar y tiempo indefinidos. Pero, evidentemente, hay más en esta pieza de Gombrowicz.

Estructurada conforme a los esquemas del teatro tradicional, en *Yvonne...* encontramos un componente propio de la dramaturgia moderna: la mezcla de lo humorístico y de lo trágico en las peripecias de sus protagonistas. Ese ámbito fantástico y sorpresivo de la Corte de Borgoña es el escenario de una trama vital, desarrollada con sentido lúdico, en donde confluyen lo lírico y lo grotesco, para acabar descubriendo una «moraleja», una parábola inquietante. Pero antes de continuar, ya es tiempo de que conozcamos la historia que se cuenta en *Yvonne...*

Yvonne no posee ningún encanto físico; desgarbada y descompuesta, carece de los atractivos típicos de la mujer. Además de su aspecto revulsivo, casi siempre está inmersa en un mutismo exasperante. El príncipe de Borgoña, ofendido en su dignidad por el desastroso aspecto de la muchacha, la lleva a la Corte con el propósito de casarse con ella y practicar, así, una desmesurada burla de la muchacha. La estancia de Yvonne en palacio desata una serie de absurdas complicaciones y sospechas. Todos creen que está en la Corte con el fin de poner en evidencia sus secretos inconfesables. El silencio de Yvonne es una acusación, el espejo de sus culpabilidades. Entre tanto Yvonne se enamora del príncipe y éste, sorprendido, decide responder a ese sentimiento inesperado. Pero la presencia de Yvonne, su mutismo y su apariencia repelente es cada vez más insoportable, incluso para el príncipe. Ejerce un inquietante influjo que provoca el caos y el miedo en quienes la tratan. Para poner fin a esa situación cada personaje, individualmente, decide matar a la intrusa. Mas el crimen directo es un acto superior a sus fuerzas, algo desagradable y comprometido. Al cabo, todos se saben con el mismo propósito y deciden conspirar para organizar un asesinato que salvaguarde las apariencias. Será un crimen «por lo alto y no por lo

---

[2] *Título:* «Yvonne, Princesa de Borgoña».
Autor: Witold Gombrowicz.
Puesta en escena: Luis Vera.
Intérpretes: Angeles Arroyo, Alejandro de la Fuente, Blanca Fernández Apilánez, Antonio Muñoz, Antonio Pozuelo, Mariví San Román, Rosa Sánchez, Raúl Sanz, Aitor Tejada y Miren Urquijo.
Espacio escénico y vestuario: Teatro Musarañas.
Estreno: Sala Cadarso, de Madrid (16 de marzo de 1983).

bajo». El plan culmina con éxito y a la Corte de Borgoña vuelve la paz, la tranquilidad.

Evidentemente, en un primer acercamiento, nos encontramos con la historia de una disidencia —la propia Yvonne— que aparece para perturbar el orden establecido. Es una disidencia anómala, ya que la princesa del cuento no ejerce una oposición directa y voluntariamente manifiesta a los valores que rigen en la realidad en que se ve metida. Su transgresión es por omisión. Su arma: el silencio, la ajenidad, la no participación en las reglas del juego. Su fealdad es elemento diferenciador, pero, al tiempo, quienes la contemplan ven retratadas sus propias lacras y mezquindades. Por eso es tan incómoda y suscita tantos recelos. Su sitio es el margen, el espacio de los intrusos. Sin embargo, está ahí, como un reproche o un recordatorio, y todo conduce hacia ella y en ella se trastroca. Es la otra posibilidad que se niega, que molesta porque no apacigua ni se somete. Con ella desaparece la tranquilidad de las conciencias, el orden social se subvierte. La respuesta a esa presencia amenazante es algo repetido hasta la saciedad a lo largo de la Historia: la eliminación de ese elemento discordante y perturbador sea cual sea el medio, incluso el crimen, de preferencia disfrazado de sutil elegancia, no comprometedor.

El trasfondo en que se sustenta *Yvonne...*, como se ve, no es nuevo, aunque no por ello deja de tener vigencia. El acierto de Gombrowicz reside en presentárnoslo bajo la apariencia de un cuento infantil que en ninguna manera es ingenuo ni inocente. Gombrowicz despliega hábilmente sus recursos que van desde lo lírico y lo tragicómico hasta la sátira grotesca y caricaturizante, pasando por la fuerte contraposición del carácter primitivo de Yvonne frente a la vacuidad ampulosa de los otros personajes. Esto sólo bastaría para reconocer la validez de la obra. Pero aún hay más.

Señalaba antes que el núcleo fundamental de la dramaturgia de Gombrowicz es el conflicto entre el hombre y su «forma». Hacia ahí nos conduce *Yvonne...* Todos los personajes, a excepción de Yvonne, se debatirán en esa contradicción. Observamos en ellos un doble comportamiento en que se delimita —y se oponen y contradicen— la conducta privada y la conducta social. En la conducta privada —esto es, el «yo interno», según Gombrowicz— los personajes dudan, recelan, muestran sus apetencias y debilidades, sus carencias... Es la desnudez, el ser sin máscara. Al asumir la conducta social —esto es: al revestirse de la «forma»— todos los actos tienden a la justificación, a la aprobación pública, a la convencionalización y adecuación ante la jerarquía de valores ya articulados... La máscara encubre.

Hasta la aparición de Yvonne la conducta pública de los personajes

—es decir, los valores externos— no presenta demasiadas tensiones con la conducta privada —los valores íntimos—, y ambas conviven y se asumen mutuamente. Sólo un incidente imprevisto puede desencadenar las presiones ocultas. Ese incidente viene de la mano de la burda y desaliñada muchacha. Yvonne es anómala en su «forma», es más la libre expresión del «yo interno». Yvonne representa la negación de los esquemas de comportamiento sociales y, con ello, provoca el conflicto entre las dos dimensiones de la identidad en quienes la tratan. Así, los cortesanos de Borgoña se verán obligados, en primer lugar, a transigir para evitar un escándalo público. Luego intentarán acercarla e implicarla en sus valores establecidos. Más tarde serán dominados por ambivalentes sentimientos de deseo y miedo, de atracción y repulsión. Las tensiones individuales, el deterioro de las normas que convencionalizan el comportamiento, las dudas e incertidumbres, las sospechas y, al cabo, la sensación de amenaza van en aumento. En este punto máximo de crisis se decide salvaguardar el orden: la Corte de Borgoña cede a la presión que les exige su modelo social. Hay que eliminar la anomalía... Y nuevamente aparece el conflicto entre lo que quisieran hacer y lo que «las buenas maneras» les obstaculiza. El asesinato directo sería una forma de degradación; entonces hay que convertirlo en un acto casi ceremonial, carente de contenido anímico, como el cumplimiento de una regla protocolaria. El crimen de Yvonne se comete con elegancia, «por lo alto y no por lo bajo».

Para llevar *Yvonne...* a escena, el Teatro Musarañas ha hecho una profunda lectura del texto de Gombrowicz, aprovechando y subrayando las propuestas que ofrece. Habría que reprochar la carencia de una dramaturgia más rigurosa que acortara —aún más— los momentos repetitivos y a veces superfluos de la pieza, así como una cierta linealidad en el ritmo del montaje que desaprovecha la creación de clímax o tensiones progresivas. Pese a ello la puesta en escena es sugerente. Los personajes reflejan muy bien esa dualidad entre la grandilocuencia y vacuidad de su comportamiento social, y la desazón de su intimidad, reforzados por un tratamiento en clave de farsa grotesca, de gestualidad exagerada, casi de marionetas. Son seres deshumanizados, extremas imágenes o apuntes de una fantasía, envueltos en una estética fresca, de grata factura. La escenografía y el vestuario nos introducen en su mundo: un mundo de papel, páginas cuadriculadas de un cuaderno escolar que guarda un sueño que juega a ser verdad. Esa es la magia de los cuentos. Y la obra de Gombrowicz es un cuento, sólo que inquietantemente real y próximo.—*SABAS MARTIN (Fundadores, 5. MADRID-28).*

EL PELICANO DE LOS DOCTOS
(Occidente y las culturas tradicionales)

Dios, a veces, nos tiende a los hombres una silla para que nos sentemos. Su hospitalidad es proverbial, y ha llegado aun a confirmarnos, aquí y allá, algunas de las numerosas teorías científicas que hemos venido inventando con el objeto de Desarticularlo. No digo que nos acepte esos caprichos durante largos períodos de tiempo; eso no. El tiempo, según el poeta Al-Maarri, contemporáneo de Avicena, sería simplemente Su poema personal; y de ser eso así, no estaría mal que entendiéramos, sin encono, que su actitud concomitante de *quitárnosla* obedece a una firme vocación poética y a su afán meticuloso de que las cosas no se aparten del Metro del poema.

Nos previene Mohamad Iqbal contra la manía de reforzar una verdad personal citando a un poeta, dado que éstos no son subyugados por la verdad, dice, sino por la belleza. Pero reafirmo que lo antedicho arriba es la verdad y que el mismo Iqbal no es de fiar; sobre todo si se tiene en cuenta que cierta vez, cuando ya se había producido la revolución rusa, tuvo todavía la ocurrencia de comparar al sistema filosófico de Hegel con «un (mero) poema épico en prosa».

La verdad es que quienes *no* practican la poesía son aún menos dignos de confianza. Contra esta verdad elemental, ellos se pertrechan y se arman. Alessandro Bausani, investigador italiano actual, se armó de su materialismo dialéctico y de las lenguas rusa y persa (además del alemán, el francés e inglés de rigor) para confeccionar sus obras polémicas. Ahora bien: esas mismas lenguas, aunque sin el italiano, maneja en sus bibliografías mastodónticas el norteamericano Richard N. Frye. Este último exhibe por momentos escrúpulos tan tocantes que parecen de adolescente. Por supuesto que contemplarlos discrepar a ambos desde sus sendos libros [1] sobre la personalidad, digamos, de un Gaumata-Bardiia no deja de resultar un espectáculo atractivo. Y mientras Frye hace de aquel personaje histórico, predecesor de Darío, en Persia, lo mismo que hicieron de él Josefo, Herodoto y aun Esquilo (remachando con lucidez dubitativa su viejo estigma de usurpador, de mero revoltoso), Bausani nos saca bajo la manga a un Espartaco completo, a lo Giovagnolli, a lo Fast de antes, bastante comunistizado. Estoy hablando de gente que sabe todas las cosas, o solamente casi todas, y que sostiene su criterio personal, generalmente, a muerte.

[1] Sus libros son: RICHARD N. FRYE: *The Heritage of Persia*, London, 1976; ALESSANDRO BAUSANI: *I Persiani*, Firenze, 1962; TITUS BURCKHARDT: *Art of Islam*, 1976 (III, Aniconism); MARCEL PROUST: *Le Coté de Guermantes* (2, 1), y ARDALÁN, BAKHTIAR: *The Sense of Unity* (citan el discurso de Nasr ante un congreso de iranólogos).

Pero hay alguien que está arrojando clavos verdaderos en la ruta, alguien cuyos gestos adoptan ya las formas de un drama: Satsvarupadasa Gosvami, un hindú. En sus *Readings on Vedic Literature* (Los Angeles, 1977) hace entrar, al comienzo, a un 'personaje'. Este afirma, crítico: «Un tratamiento histórico de la filosofía hindú *no* ha sido emprendido todavía por los grandes pensadores hindúes.» Hay también, naturalmente, otros personajes del drama que dijeron cosas, y el autor se prepara a refutarlos. Condenso:

Colegas racionalistas, les responde, persuasivo, es cierto que Roma tuvo su Tito Livio y Grecia su Herodoto, y que nosotros no tuvimos de esa clase de hombres. Sin embargo, la falta de interés de los hindúes en la historia no se debió —agrega— a una inhabilidad natural, sino que, en lo que toca a los Vedas, aceptaron la versión histórica de los shastras como suficiente.

Eso, hasta ahí, posee todavía un tono amable. Interpreto que lo que el autor pretende es justificadamente mucho, razón por la cual tiene que ir despacio. Pretende, por supuesto, que los taumaturgos europeos se corten las manos antes de meterse con sus shastras, pero va despacio. Les dice: sé muy bien que hay tres maneras de encarar esta clase de cosas: la primera de ellas es la percepción sensorial, según la cual el sol, puesto allá lejos, permanece más chico que nosotros, ¡no vale la pena detenerse en esto! La segunda manera es la de las teorías basadas en la evidencia. Ahora bien: ocurre que los Vedas afirman que todo asunto que no posea naturaleza material no puede ser alcanzado experimentalmente —¡no los Vedas, colegas, la glotocronología!—. La tercera forma es el shabda, esto es, la vía expeditiva de acudir a la autoridad competente. ¿Me dirán acaso que no es más inteligente la actitud de un niño huérfano que pregunta directamente a su madre que la de aquel que levanta un censo quizá inútil de toda la población masculina para llegar a saber quién es su padre? Por otra parte, difícilmente pueda una *curiosidad* grande o pequeña conduciros al conocimiento de los Vedas. Su expediente directo es el gurú, y con él se va despacio. Qué, ¿no tenéis tiempo?, etc.

El drama cultural que plantea este autor, y que se respira en sus páginas, porque lo está viviendo, es el de la desintegración de una vasta tradición humana que ha caído en manos de impotentes. Cita, para ello, al antropólogo Julián H. Steward: «Los hechos existen únicamente relacionados a teorías, y las teorías no son destruidas por los hechos, sino que son reemplazados por nuevas teorías que explican mejor los hechos.» Cómodamente o no, en la silla, *hoy*, está sentado nuestro racionalismo.

Contrariamente al caso de aquel personaje enigmático que gobernó en Persia durante un año, que ignoran si es chico, grande o mediano, la

temática de Gosvami es actual, por formar parte de un drama más vasto, que es de relación y de *lenguaje*. Aquí, si hay tal Poema, las estrofas se estremecen por estar nutridas de nosotros. Aquí balbucea la vieja China sus ensayos primerizos de alfabeto latino adaptoso de la Técnica, y el Tíbet entero perdió ya su batalla. Nuevos mundos cerrados de dialectos electrónicos, el fortran, el cobol, entran furiosamente en la escena, mientras numerosos africanos se convierten en lenguas, vigilados de cerca por el avance nivelador del suahili. Sin carbono-14 aquella gente se obliga a sentirse analfabeta, mientras le devuelve mal la pelota a esa comunidad sedentaria andina cuya tradición oral y auténtica es el quechua. Y aunque Japón conserve su alfabeto ya vaciado de contenidos no por ello se hará más inocuo que, digamos, la hidronimia rusa. Cada una de ellas constituye la expresión de una cultura, y es operacional, formativa, aunque se la tienda a convertir en informativa. Esto último es como dar el nombre de la cosa por la cosa misma. En tal sentido, aún nos estamos desdoblando. Tal vez lo que había de perturbar en todo esto lo vislumbró mejor la sabiduría intuitiva del salvaje que comenzó resistiéndose a la fotografía. Tal vez, así como atestiguó la perspectiva en pintura aquel momento de expansión organizadora del planeta ejercido por un mismo equipo cultural, así los nombres de Niepce, de Daguerre, queden asociados para siempre a este proceso inquietante de conversión del planeta en una mera proyección de nuestras mentes.

Titus Burckhardt, investigador de Islam, la Alquimia, Chartres, no posee la lengua rusa ni posee el persa: se pertrechó de la lengua árabe. Puede ser que el árabe de Seyed Hossein Nasr sea mejor, por constituir aquélla para el iraní una especie de lengua-tía o materna, de acuerdo a la etimología latina; y a pesar de su formación en Harvard. Voy a citar a ambos en un 'diálogo', textualmente esta vez; un diálogo que no es de contrapunto, sino en fuga. (El subrayado, en Burckhard, es mío.) Burckhardt: «El arte figurativo musulmán prescindió siempre del naturalismo. No es simplemente ingenuidad o ignorancia de los medios visuales lo que hace que la miniatura persa no utilice la perspectiva que da la ilusión del espacio tridimensional, o no modele el cuerpo humano en luz y sombra. Del mismo modo, la escultura zoomórfica con que a veces nos topamos no excede nunca en Islam los límites de una especie de estilización heráldica. *Sus productos no pueden ser confundidos con criaturas de carne y hueso*» ('could not possibly be mistaken for living and breathing creatures'). Nasr: «... la miniatura persa no traicionó la bidimensionalidad del plano haciéndolo *parecer* tridimensional, según ocurrió con la aplicación de las leyes de la *perspectiva artificialis* durante el Renacimiento europeo. Conformóse estrictamente a la concepción cualitativa y heterogénea del espacio, y así logró transformar la

superficie plana en un cuadro expresivo de los diferentes grados de la realidad. Fue capaz de guiar al hombre desde el horizonte de la existencia material y de su conciencia mundana y profana hacia un estado más alto del ser y la conciencia, un mundo mediador, lindante con su propio espacio, tiempo, movimiento, colores y formas, donde las cosas ocurren de un modo real, aunque no necesariamente físico, el mundo que los filósofos musulmanes de Persia han llamado 'mundo de la imago', o el: *álam-i-yaiál*.»

Pregunto: ¿coinciden?; ¿insisten? Sí. El contrapunto viene ahora, y de la más inocente procedencia.

Hay una obra clásica de la literatura oriental cuya lectura adulta me ha resultado algunas veces grata; otras, no: *Las mil y una noches*. Es en la versión alemana de Enno Littmannde, esa larga obra despareja en el espacio y el tiempo y la factura, y que amaga de tanto en tanto al folletín, que encuentro ocasionalmente, y además subrayo: «Por el lado de afuera los panales exhibían paisajes locales y también escenas de regiones lejanas, con animales cuadrúpedos y pájaros e insectos, y moscas y mosquitos; y todos estaban ejecutados con tal sentido artístico y con mano tan diestra que *parecían verdaderamente vivos;* y los campesinos, cuando miraban de lejos esas figuras de lobos, y tigres y otros animales feroces, *se sentían poseídos por el miedo y el espanto*» ('mit Furcht und Schrecken erfüllt wurden' —Insel Verlag, p. 272).

¿No carecerían de cultura plástica los aldeanos de aquel tiempo? ¿Fue el prolijo Littmann una víctima de algún compilador desprolijo? ¿O decidió el pintor aplicar alguna técnica severa, expresionista, a lo James Ensor? Del año 1314 data *El envío de Hamza:* esta miniatura la tiene la Sociedad Asiática de Londres, y contiene en primer plano unos caballos flacos (primer plano, dije), de los aledaños de Tabriz, que por aquel tiempo vivían, aparentemente, escorzados. Y aunque el auge de la miniatura específicamente persa es posterior al vago núcleo cronológico atribuido a las *Noches,* no lo es prácticamente de esos libros medicinales ilustrados producidos por las escuelas primerizas de Mosul o de Bagdad. ¡No sé más! —no sé más, pero *me sirve*—. Obviamente, los géneros interesan poco, el primero de los investigadores citados llegando a incluir en su ortodoxa concepción a la escultura. Obviamente, también, la geografía es coincidente: blandas y fluctuantes manchas, en el mapa, conformando una faja angosta que va desde Egipto a India, y que se ensancha tal vez en esta última y también tiende un eje vertical entre Bojara y Shiraz. Es un mapa que no existe, pero que puede ser confeccionado fácilmente. *Todo puede ser confeccionado.* A lo mejor, la perspectiva y el escorzo no tienen por qué asustar a nadie y todo está bien así. A lo mejor, hoy, una simple mancha simétrica de Rorchach asusta

más. O nos asustan los lenguajes, los contextos, y así elaboramos libros en muchas lenguas, como aquellas señoras de antes que tejían y tejían, cubriendo de esa curiosa forma el diálogo directo con la realidad. ¡Sería la expresión última de Maya!

La relatividad no es un patrimonio de la ciencia. Ni del arte. Ambos son patrimonio nuestro, y no hay progreso sin nosotros. La Rueda, la Perspectiva, aun los Vedas, son productos cuyo origen señala su relación a *un* momento; después siguen igual, o cambian. Lo mismo ocurre con los hombres. Desde un punto de vista histórico, no es más real Gaumata-Bardiia que nuestro Santos Vega; y, sin embargo, nada sabemos de él ni quedaron anotadas sus payadas, sino que, al morir, transformó a muchos de sus paisanos, que heredaron de este modo una leyenda. Personalmente, debo agregar que a mí Santos Vega no me ha tocado; pero conviví de niño con los bisnietos de esos paisanos, y comprobé que tienen un lenguaje; hasta mis doce años lo hablé. Comprobé más tarde que había un lenguaje paralelo: el lenguaje de los-que-se-manejan-con-libros. Aún me pregunto qué pasó con Juan Godoy, cuyas payadas escritas provocaron otras, y esta vez de contrapunto, entre esta gente que digo, simplemente porque sus papeles del *Corro,* supuestamente capitales, no estaban. Aparecieron al cabo de muchas décadas, y así y todo la importancia otorgada actualmente a Bartolomé Hidalgo sigue predominando sobre su 'contrincante' mendocino, como en tiempos del primer tomo de la *Historia* de Ricardo Rojas. ¡Era un contrincante inventado, habían inventado ellos su propio mito!

Sí. Y al maestro Teodoro Fuchs, que en sus clases de calle Sarmiento, en medio de motetes, Lasso, Palestrina y la historia, se aseveró de golpe para reconvenirme (¡niño tonto!) que no hay progreso *en arte,* yo opondría la duda igualadora y musical de Marcel Proust: «Et j'arrivais a me demander s'il y avait quelque vérité en cette distinction que nous faisions toujours entre l'art qui n'est pas plus avancé qu'au temps d'Homème, et la science au progrès continus.»

Cité nuevamente a un poeta, mm. Qué, *¿Iqbal?* La reconvención de Iqbal se elimina por sí sola, contándose él mismo entre los primeros que haya producido la lengua urdu.

En cuanto a lo demás... Lo demás me trae a la memoria al caballero Porcel, quien entró cierto día en una casa de Buenos Aires, con la intención probablemente de alquilarla, y se quejó violentamente de la ausencia de pelícanos. ¿Para qué los querría?...—*CARLOS DUBNER (Santa Rosa, 1.137. Godoy Cruz. MENDOZA. Argentina).*

EL CENTENARIO DE MAYANS Y LA ILUSTRACION ESPAÑOLA *

Empecemos destacando un hecho aparentemente trivial: el 21 de diciembre salía de la imprenta el libro que vamos a reseñar, según reza en su colofón. Justamente doscientos años atrás, un 21 de diciembre de 1781, moría en Valencia don Gregorio Mayans y Siscar, la figura a la que está dedicado. Sólo unos meses transcurrieron entre la celebración del simposio conmemorativo y la aparición de estas actas, celeridad que por lo inusual merece ser destacada y elogiada: los organizadores del homenaje cumplían así ejemplarmente su compromiso sin rebasar el año del centenario.

Pocas celebraciones de este tipo podrían haber estado más justificadas. No es exagerado afirmar que quince años atrás Gregorio Mayans era casi un desconocido, recordado acaso como uno más de los eruditos del XVIII. Desde hace unos años, su figura y su aportación a la Ilustración española han adquirido dimensiones realmente insospechadas; el simposio organizado en Valencia y en su Oliva natal ha supuesto la culminación —provisional, es cierto, pues la tarea aún no está cerrada— de una labor de redescubrimiento iniciada en 1968, labor que nunca hubiera sido posible sin la dedicación de una persona, Antonio Mestre, y de una corporación ejemplar, el Ayuntamiento de Oliva.

Recapitulemos brevemente los jalones de esta auténtica «revolución» en nuestro enfoque de la primera Ilustración española: en 1968 y 1970 se inicia la serie de «Publicaciones del Ayuntamiento de Oliva» con la aparición de sendas tesis doctorales de Mestre: *Ilustración y reforma de la Iglesia. Pensamiento político-religioso de don Gregorio Mayans y Siscar* e *Historia, fueros y actitudes políticas. Mayans y la historiografía del XVIII*. Cuando los estudiosos aún trataban de digerir el enorme caudal de nueva información y de sugestivos enfoques que ofrecían tan sólidos trabajos, vino a acompañarlos la aparición, a muy buen ritmo, de los diferentes tomos del *Epistolario* mayansiano, del que se han publicado hasta hoy seis gruesos volúmenes con sus respectivos estudios preliminares. (La aparición de estos volúmenes, por cierto, parece haberse detenido desde 1977; confiemos en que sea sólo una interrupción para tomar fuerzas y que pronto se reanude.) Al mismo tiempo, en una no menos interesante «Serie menor» veían la luz la *Maiansii Vita* —una autobiografía en realidad, aunque publicada a nombre de Strodtman—,

* *Mayans y la Ilustración.* Simposio Internacional en el bicentenario de la muerte de Gregorio Mayans. Valencia-Oliva, 30 septiembre-2 octubre 1981. Valencia, Publicaciones del Ayuntamiento de Oliva, 1981, 2 vols., 727 págs.

dos obras de Mayans (su *Idea del nuevo método que se puede practicar en la enseñanza de las Universidades de España* y la *Martini Vita)* y una recolección de trabajos dispersos de Mestre *(El mundo intelectual de Mayans).* A la serie mayor vienen ahora a unirse los dos tomos de actas del Simposio. Como puede apreciarse, el balance no puede ser más positivo; el Ayuntamiento de Oliva ha sabido comprender ejemplarmente —y ojalá le siguieran en esto tantos otros— que con la difusión de la obra mayansiana no sólo rendía homenaje a una gloria local, sino que prestaba un servicio inestimable a los investigadores de todo el mundo. Sus responsables han captado y asumido así la línea de conducta del propio don Gregorio, retirado en su villa natal pero en contacto epistolar con las mentes más lúcidas de la Europa de su siglo: han sabido conjugar, como él, localismo y universalidad.

Naturalmente, no ha estado solo Antonio Mestre en la tarea. No podemos dejar de mencionar el nombre del fallecido Vicente Peset, y en especial su espléndido libro de 1975, *Gregori Mayans i la cultura de la Il.lustració.* A ambos les han seguido un destacado número de discípulos y colaboradores empeñados en la profundización de nuestro conocimiento de la Ilustración valenciana que gira en torno al erudito de Oliva. Y entre los hispanistas de fuera tenemos que recordar el concurso verdaderamente entusiasta de François López, que halló en la figura mayansiana y en lo que ella supuso para la Ilustración española la clave interpretativa de su magna obra sobre Forner.

Estos dos volúmenes de *Mayans y la Ilustración* —innecesario es subrayarlo— están llamados a convertirse en instrumento de trabajo imprescindible de ahora en adelante para los dieciochistas de muy variados campos: acaso sean el carácter interdisciplinar y la variedad de enfoques sus cualidades más relevantes, en consonancia con la propia diversificación de intereses de Mayans y con la curiosidad intelectual característica de los ilustrados de su siglo, que en verdad no conocía límites. Por ello, las ponencias y comunicaciones del Simposio —del que el lector podrá encontrar en las páginas iniciales la crónica correspondiente— han sido agrupadas en secciones atendiendo a afinidades temáticas. La calidad de los trabajos, como ocurre casi siempre en este tipo de obras, es bastante desigual. Resumiremos, por tanto, para el lector, dentro de cada bloque, las aportaciones que nos han parecido más importantes junto con las reflexiones que nos han suscitado, y al menos daremos cuenta muy sucintamente, cumpliendo una finalidad informativa que esta reseña aspira a tener también, de la totalidad de los trabajos incluidos.

En cuanto al espectro temporal y espacial cubierto por los trabajos, es asimismo considerablemente amplio: centrado el primero, natural-

mente, en la época de Mayans (1699-1781), hay, no obstante, trabajos que la desbordan ampliamente y penetran en el XIX o se remontan a las dos centurias precedentes. Un grupo importante de comunicaciones, como es también lógico, están referidas al ámbito valenciano —y algunas, forzoso es reconocerlo, con cierta cortedad de miras—, mientras que otras adoptan un enfoque más panorámico o saben elevarse a conclusiones de alcance español y europeo.

1. Mayans y el pensamiento político de su tiempo

El trabajo más ambicioso de esta primera sección de las actas es sin duda el de José Antonio Maravall: «G. Mayans y la formación del pensamiento político de la Ilustración». Disponíamos ya de un número muy apreciable de trabajos consagrados a perfilar ese período que abarca —sin solución de continuidad— la época de los *novatores* y la Ilustración temprana en España. Pero casi todos estaban centrados en la penetración de las nuevas ideas filosóficas y científicas, o en los cambios habidos en la coyuntura económica y social. Nadie, que sepamos, había ensayado una síntesis del pensamiento político español en esos años que van, aproximadamente, desde 1680 a 1760, años realmente difíciles de abordar desde esta perspectiva por sus perfiles contradictorios y vacilantes, así como por el solapamiento de subperíodos y tendencias. Y esto es lo que hace Maravall en su densa y sugestiva ponencia.

El trabajo de Maravall refuerza, a mi modo de ver, la periodización interna que se ha venido proponiendo desde hace unos años para esta amplia etapa de nuestra historia. Distingue un primer momento, el de las décadas finales del XVII, dominadas aún por la escolástica jesuita, pero con una deslumbrante excepción, la de Francisco Gutiérrez de los Ríos, autor de esa obra todavía demasiado olvidada, *El hombre práctico*[1]. El segundo subperíodo tendría su centro de gravedad entre 1720-25, solapándose marcadamente con el siguiente; la aportación de los escritores que a él pertenecen —Cabrera, Montánchez, Aguado, el marqués de San Felipe, Cordorníu...—, si bien parece mantenerse en la tradición escolástica y es en términos generales de escaso valor intelectual, «contribuye, muy al contrario de lo que aparenta, a preparar las bases en que se apoya el pensamiento ilustrado» (pág. 54). Así llegaríamos a una tercera etapa integrada por las figuras de la primera Ilustración,

[1] Existe una gran confusión en torno a la fecha de la primera edición de esta obra. Un oportuno y documentado trabajo de Luis Miguel García Barrio («Sobre la fecha de publicación de *El hombre práctico*», *Dieciocho*, 3, núm. 1, 1980, págs. 40-50) ha venido a demostrar con casi total certeza que nunca existió una edición de 1680, sino que la *princeps* es la de 1686, con pie de imprenta de Bruselas, pero publicada, según conjeturas de García Barrio, en Sevilla. No obstante, el hecho de que una de las aprobaciones de la obra esté fechada en 1680 indica que para entonces ya debía de estar escrita.

con importantes diferencias entre ellas, pero con la afinidad de haber abordado en algún momento de su obra la reflexión política: Mayans, al que el autor dedica atención preferente, y junto a él —sin que ello suponga siempre coincidencia en los planteamientos— otras figuras espigadas por Maravall: Macanaz, Campillo, Feijoo, sustentadores todos ellos, con matices propios y con diferentes esferas de aplicación, de la doctrina del pensamiento ilustrado, doctrina que, según conocida tesis de Maravall, empieza a ser superada ya por otros pensadores en la segunda mitad del siglo. El panorama que abarca este trabajo es, pues, completo y sugestivo, ordenador pero sin desvirtuar la complejidad del período histórico; hace, en fin, que apetezcamos aún más el gran libro que algún día nos dará Maravall sobre la Ilustración española.

Mucho más monográfico, pero también excelente, es el trabajo de Teófanes Egido, «La proyectada reforma inquisitorial de Macanaz en su contexto político». Da a conocer en él el contenido de una consulta —descubierta en el archivo de Campomanes— evacuada por Macanaz en 1714 y destinada a «domesticar» al Tribunal de la Inquisición. El aspecto más interesante del proyecto de Macanaz está en su propuesta de arrebatar al Santo Oficio sus poderes en lo que respecta a la censura de libros, intento que naturalmente fracasó y que estaba directamente relacionado con la amarga experiencia vivida por el fiscal, quien poco antes había sufrido la condenación, no ya de un impreso, sino hasta de un texto manuscrito, su famoso *Pedimento* de los 55 puntos. Ante el trabajo de Egido uno no puede menos de lamentar que no exista todavía una monografía exhaustiva —la de Carmen Martín Gaite no lo es— sobre la vida y escritos de don Melchor de Macanaz, carencia sobre la que ya ha llamado la atención alguna vez Henry Kamen [2].

En un extenso y documentadísimo trabajo, «Magistrados valencianos en el siglo XVIII», el profesor Pere Molas Ribalta traza un interesante perfil colectivo, abundante también en noticias individuales, de los magistrados de la Audiencia valenciana entre 1707 y 1833 que eran naturales del mismo Reino de Valencia. Molas Ribalta describe con nitidez la evolución de la presencia autóctona en dicha Audiencia poniéndola en relación con la de las líneas de actuación política dictadas desde Madrid a partir de la Guerra de Sucesión. A ello hay que añadir un in-

[2] *Vid. La guerra de Sucesión en España, 1700-1715,* Barcelona, 1974, pág. 442. Es cierto que la investigación sobre Macanaz está erizada de dificultades dada la inmensa producción manuscrita (por lo general no autógrafa) que se ha conservado; a título de ejemplo señalaremos que la paternidad de uno de los escritos que han circulado a nombre de D. MELCHOR, los *Avisos para bien gobernar una monarquía católica* (comentado por Maravall en el trabajo al que hemos hecho referencia y considerado por él como «su obra de más contenido») fue rechazada por JOAQUÍN MALDONADO MACANAZ (en su Introducción a las *Regalías de los Señores Reyes de Aragón*, Madrid, 1879, páginas LIX-LX) y más recientemente afirmada de nuevo por A. GIL NOVALES («El concepto de Academia de Ciencias en el siglo XVIII español», *BOCES* XVIII, 7-8, 1980, pág. 6), aunque sin argumentos decisivos en ninguno de los dos casos. Urge, por ello, una clarificación documental de este y otros muchos puntos sumamente oscuros de la vida y la obra de D. Melchor de Macanaz.

terés adicional de este trabajo: el hecho de que buena parte de los magistrados sobre los que aquí se aportan datos mantuvieran relaciones —familiares o amistosas en unos casos, de clara enemistad en otros— con la figura de don Gregorio Mayans. El propio Molas, por último, publica separadamente un memorial inédito de Mayans dirigido a Carlos III, que tuvo la fortuna de descubrir en Simancas cuando realizaba sus investigaciones sobre los magistrados valencianos. Aunque se conocía otro muy similar dirigido a Roda, el presente memorial (destinado a obtener «la concesión de los honores de alcalde de casa y corte, junto con el respaldo económico que le permitiera una cómoda continuación de sus actividades culturales», pág. 123) ofrece el interés de cualquier semblanza autobiográfica y la confirmación, una vez más, del elevado concepto que de sí mismo y de su misión se había formado el erudito de Oliva.

En el ámbito de la historia valenciana se inscribe asimismo la comunicación de M.ª del Carmen Pérez Aparicio: «El proceso de consolidación de la monarquía autoritaria y la reacción foral valenciana. La Junta de Contrafurs», que se propone reflejar las tensiones entre Valencia y el poder central a lo largo del XVII y durante los primeros años del XVIII, antes de la supresión de los fueros en 1707 por Felipe V. A un momento cronológicamente muy apartado se dedica el trabajo de Emilio La Parra López: «Ideas episcopalistas en los planteamientos de política religiosa del primer liberalismo español», pero su conexión con el tema del Simposio resulta clara si vemos en los reformadores de las Cortes de Cádiz y del Trienio Liberal a los herederos de una tradición episcopalista ilustrada que tiene en Mayans, al decir de Emilio La Parra, a su más profundo pensador.

2. La obra cultural de Mayans

Esta sección de las actas se abre con un estudio, penetrante como todos los suyos, del P. Miquel Batllori: «Gregori Mayans i la cultura italiana». Superado hace tiempo el tópico de la filiación preferentemente francesa de nuestra Ilustración y aceptada desde los trabajos de Mestre —entre otros— la pluralidad de influencias, es preciso profundizar en las relaciones de los primeros ilustrados españoles con países como Italia y —al menos en el caso de Mayans— con destacados eruditos de Alemania y Holanda. Batllori confiesa que su solo propósito es precisar el estado actual de las investigaciones sobre el tema de su ponencia e insinuar nuevos caminos de investigación y de estudio; y así es, en efecto: en esas páginas puede encontrarse el lector, entre otras cosas, una luminosa síntesis de los paralelismos entre Mayans y Ludovico An-

tonio Muratori, y numerosas pistas para el estudio de sus relaciones con otras figuras del mundo italiano (el nuncio Enríquez, la escuela jurídica de Giannone, el italo-hispano-mejicano Lorenzo Boturini Benaducci, los jesuitas expulsos, etc.).

Dos de los trabajos de esta sección abordan directamente un aspecto esencial de la «obra cultural» mayansiana que se enuncia en el título: la edición de libros. El de Laureano Robles, «Los hermanos Mayans, editores de Vives», tiene más interés para los estudiosos del humanista valenciano del Quinientos que para los dieciochistas, por cuanto su autor pone en claro que si bien don Gregorio tenía intención de publicar las obras de Vives junto con su *Vita Vivis,* los ocho tomos se publicaron después de muerto Mayans y bajo la exclusiva responsabilidad de su hermano Juan Antonio, «a quien le corresponden los méritos y deméritos» (pág. 248); puede, en efecto, que Juan Antonio Mayans pusiera escaso cuidado en su labor, que se limitara a ser, como dice L. Robles, «un simple corrector de pruebas». Pero opinamos que ello no resta trascendencia, contemplada desde su tiempo, a la magna edición que salió entre 1782 y 1790 de las prensas de Benito Monfort, ni a la previa tarea recopiladora: detenerse a demostrar que la edición mayansiana de Vives no era auténtica *Opera omnia* por el hecho de que sus editores no llegaran a conocer algunas cartas y obras que hoy se han localizado podría resultar ocioso por su obviedad. Pero insistimos en que el paciente trabajo de reconstrucción bibliográfica llevado a cabo por Robles ha de resultar muy útil a los estudiosos de Vives. Para los mayansistas ahí está el valor, más que simbólico, de la ambiciosa empresa de Gregorio y Juan Antonio.

Ambicioso es también el trabajo de M.ª Fernanda Mancebo: «Mayans y la edición de libros en el siglo XVIII»; el investigador que quiera en lo sucesivo profundizar sobre algún aspecto concreto de la tarea de Mayans como «publicista» (el término es de la autora del trabajo) encontrará en estas páginas abundante documentación sobre cualquiera de las modalidades que adoptó esa tarea: ediciones privadas, ediciones a través de mecenas o instituciones públicas y ediciones comerciales. El trabajo de M.ª Fernanda Mancebo se inscribe, pues, en el marco de la urgente indagación que está reclamando el tema de la producción y difusión de libros en la España del siglo XVIII [3].

Una cara prácticamente desconocida de la polifacética personalidad de Mayans nos la presenta Pilar Pedraza en su trabajo sobre «La estética en el pensamiento de Mayans: el *Arte de pintar*». Junto con la descripción de este tratadito, no publicado hasta 1854, P. Pedraza nos suministra el relato de un episodio muy ilustrativo del carácter de don

[3] Una mínima apostilla al trabajo de M.ª Fernanda Mancebo: entre las publicaciones emanadas

Gregorio: la Academia de Bellas Artes de San Carlos de Valencia pidió a nuestro autor en 1776 un discurso de circunstancias para cierta entrega de premios. Lo que redactó Mayans, en cambio, con una audacia muy suya, fue una especie de tratado de pintura que no gustó nada a los académicos —y con razón, pues no venía al caso—, lo que motivó que permaneciera inédito. En opinión de Pilar Pedraza, el *Arte de pintar* mayansiano es «interesante», «curioso», pero también «deslavazado y pedante».

Poco más de lo que su propio título indica aporta la flojísima comunicación de Vicente León Navarro, «El influjo de Fray Luis de Granada en las pláticas dominicales de Felipe Beltrán (1704-1783)».

3. La filología del xviii

En esta sección de las actas destacan por su rigor y su calidad dos trabajos emparentados por la afinidad de sus respectivos enfoques: el de Jaime Siles («Mayans y la epigrafía ibérica») y el de Antonio Tovar («Mayans y la filología en España en el siglo xviii»). El profesor Siles demuestra que dentro de la actividad epigráfico-lingüística del siglo xviii «Mayans ocupa un lugar destacado, no tanto por los avances que de él se derivan como por la *postura crítica* que, frente a una serie de errores y arbitrariedades, adoptó» (págs. 363-4). En efecto, su aportación al problema del desciframiento de las primitivas escrituras hispánicas fue modesta y desigual, pero su visión de la pluralidad lingüística peninsular anterior a la romanización es de absoluta modernidad, como es asimismo novedosa y original su postura ante el problema del vascuence. En cuanto a la ponencia de Tovar, viene a corroborar algunas de las observaciones de Siles (a propósito del vascuence precisa, por ejemplo, que «Mayans fue en España el primer estudioso no vasco que intentó acercarse a fuentes originales sobre esta lengua», página 387); coincide plenamente con él al subrayar la modernidad de los planteamientos mayansianos y destaca sobre todo por el concienzudo análisis de una de las obras capitales del erudito de Oliva, sus *Orígenes de la lengua española*. Es en verdad gratificante que una figura tan prestigiosa como la de Tovar haya venido a dar el espaldarazo, en el terreno de la filología, a los trabajos que desde otros campos venían señalando la importancia de las aportaciones del ilustrado valenciano.

Lamentamos tener que señalar que los demás trabajos incluidos en

---

de la Academia valenciana, más concretamente las operaciones gratulatorias anuales (véase pág. 203), olvida mencionar una muy interesante: *Acción de gracias a la Divina Sabiduría*, de Juan Antonio Mayans (Valencia, Antonio Bordazar, 1747).

esta sección sobre «La filología del XVIII» no están ni mucho menos a la altura de los que acabamos de comentar: los de José M.ª Estellés Gonzáles sobre «La poesía latina publicada de Mayans» y Francisco Jorge Pérez i Durá sobre «La poesía latina inédita de don Gregorio Mayans», si bien responden al encomiable propósito de recopilar toda la producción literaria de nuestro escritor, no logran sobrepasar ese nivel puramente «arqueológico». Comparten el poco recomendable prurito de «la erudición por la erudición» con el de Angel Anglada, «La edición de las obras de San Paciano de Barcelona encomendada a V. Noguera por Josef Climent». En fin, el artículo de Juan Gutiérrez Cuadrado sobre «Mayans y la lengua de la ciencia», aunque a veces confuso, permite sacar en limpio dos conclusiones de interés: 1) que Mayans estuvo preocupado en algún momento por la idea de una lengua universal, y 2) que animó continuamente a su amigo Bordazar para que éste elaborara un diccionario científico, pero sin llegar a entenderse bien uno y otro sobre lo que se trataba de hacer, por lo que al final el proyecto quedó truncado.

4. La enseñanza y la universidad

El segundo tomo de las actas del Simposio mayansiano se abre con cuatro trabajos que se sitúan en uno de los campos de estudio más atendidos por los dieciochistas: el de las instituciones docentes de un siglo que algunos han llamado «siglo educador».

Empezaremos destacando el del principal organizador de este Simposio, Antonio Mestre, quien disertó sobre «Mayans y Oliva» en un acto de clausura celebrado precisamente en la villa natal de don Gregorio. Razones presumiblemente afectivas y de gratitud debieron de llevar a Mestre a la elección de este tema, que ya planeaba sobre anteriores trabajos suyos y sobre el que ahora recoge, con la seguridad y dominio en él habituales, toda la información existente. La inclusión de este trabajo en la sección dedicada a la enseñanza está justificada por el asunto al que más atención consagra Mestre: los esfuerzos de Mayans por mejorar la Escuela de Gramática de Oliva, primero, y por restablecerla tras su desaparición, después. Pero no es el único que atañe a las relaciones del ilustrado con su patria chica: Mestre se ocupa asimismo de sus roces con los señores de Oliva y la oligarquía municipal, de sus discrepancias con las autoridades eclesiásticas en lo tocante a la religiosidad popular, de sus esfuerzos por conseguir que se nombraran los párrocos más adecuados, etc. Es en este trabajo donde con más nítidos perfiles contemplamos al ilustrado *en acción* que Mayans llevaba dentro y que se escondía tras su enfrascamiento en las grandes

empresas de erudito solitario, al Mayans que, desengañado acerca de la viabilidad de sus anhelos reformistas a escala nacional, se contenta con ponerlos en práctica en el banco de pruebas de la pequeña comunidad local. Señalemos por fin que Antonio Mestre publica en un apéndice documental una inédita *Retórica abreviada* de don Gregorio destinada a los estudiantes de Oliva y que constituye una nueva prueba de sus inquietudes pedagógicas.

Parece que el protagonismo habría de pasar a su hermano Juan Antonio Mayans en el trabajo de Salvador Albiñana «Los conflictos escolásticos y el rectorado de Juan Antonio Mayans en la Universidad de Valencia». Pero si bien es cierto que Juan Antonio ocupó el rectorado de esa universidad entre 1775 y 1777, su actuación estará directamente inspirada por el plan de reforma de su hermano, quien parece ser el que mueve los hilos del encarnizado enfrentamiento con los tomistas capitaneados por el arzobispo Fabián y Fuero. El protagonista, irremediablemente, sigue siendo el inabarcable Gregorio Mayans, autor de esa tremenda carta contra Fabián que publica Albiñana en el apéndice. Su hermano Juan Antonio sigue apareciendo como la figura gris, sacrificada, en segundo plano, que ya conocíamos.

Bien documentado y seguro de orientación es el trabajo de Mario Martínez Gomis «Aportación al estudio de la financiación y rentas de una universidad menor: Orihuela, siglos XVII y XVIII», de cuyas conclusiones entresaco los aspectos más significativos: 1) el régimen económico de esta universidad fue casi crónicamente deficitario, de increíble penuria, en contraste con la larga vida de la institución; 2) el Estudio oriolano fue utilizado por las fuerzas políticas, económicas y religiosas de la localidad para asegurar sus propios intereses; 3) esta universidad menor se caracterizó en todo momento por su cortedad de miras y su postura refractaria a los adelantos de las ciencias y la cultura. Unas conclusiones en verdad desoladoras para un artículo que podría haberse titulado «Una universidad fantasmal en la España del Antiguo Régimen».

Y del Reino de Valencia nos trasladamos, en fin, a Madrid y a una de las instituciones docentes más interesantes de la Corte, objeto ya de una nada desdeñable bibliografía: el Seminario de Nobles. A un período de su historia está dedicada la espléndida comunicación de José Luis Peset: «Ciencia, nobleza y ejército en el Seminario de Nobles de Madrid (1770-1788)». Resulta imposible resumir siquiera las aportaciones de este sugestivo trabajo; nos limitaremos por ello a dar fe de que en él se alcanzan cumplidamente los objetivos que se traza su autor, y que son los siguientes: de un lado, «aportar algunos datos inéditos —o escasamente conocidos— sobre la actividad del Seminario

de Nobles de Madrid tras la expulsión de los jesuitas»; de otro, «intentar estudiar esta institución como difusora de la ciencia moderna, en un difícil e inestable papel de educadora de clases dirigentes». «El Colegio de Nobles —continúa Peset— caerá bajo el influjo de la Marina —institución poderosa y culta en el momento— y se producirá en su seno una difícil lucha entre la nueva ciencia y un lento proceso de militarización y nobilización que va minando e impidiendo las novedades. En cualquier caso, es evidente que muy ilustres marinos estuvieron a su cuidado [entre ellos Jorge Juan] y que su intento de mejorar la enseñanza y las normas pedagógicas fue indudable, por lo que los años que describo pueden ser muy bien colocados como un intento más de reforma docente, junto a los planes de estudio del Consejo de Castilla, el plan de estudios Blasco o el mismo plan de estudios de don Gregorio Mayans» (pág. 519). Las conclusiones del trabajo de Peset (véase el epígrafe «Ciencia y ejército», págs. 533-4) no podían ser más luminosas.

5. El derecho y la práctica jurídica

El carácter interdisciplinar del libro que comentamos se amplía ahora al campo de la historia del derecho, en el que se sitúan las dos comunicaciones incluidas bajo este epígrafe. La de Mariano Peset, «Gregorio Mayans y la práctica jurídica: su intervención en el pleito de sucesión del ducado de Gandía», nos muestra una nueva faceta de don Gregorio, la del jurista teórico que interviene como asesor de Roda y de Nebot en las aspiraciones del conde de Benavente al ducado de Gandía. En el trabajo de Peset se pone además de manifiesto la ingratitud demostrada por el conde con Mayans después de alcanzar sus propósitos, nueva clave interpretativa del amargo desengaño en que se fue progresivamente sumiendo nuestro ilustrado. En cuanto al extenso trabajo del profesor Johannes-Michael Scholz («De camino hacia el templo de la verdad. La crítica de la justicia en el siglo XVIII español») está dedicado a subrayar las aportaciones que a la historia de las ideas jurídicas y del derecho en España se contienen en una olvidada obra de Juan Francisco de Castro, *Discursos críticos sobre las leyes y sus intérpretes* (1765).

6. Los problemas económicos del xviii

Bastante heterogéneo por su contenido es el último apartado de estas actas. Junto a un trabajo eminentemente técnico como el de José Miguel Palop Ramos («La estructura del tráfico comercial marítimo de Valencia a fines del xviii. Aproximación a su estudio»), en el que se analiza la actividad comercial del puerto valenciano de acuerdo con los escasos datos conservados para distintos meses del período 1780-92, nos encontramos otro de carácter más bien biográfico que ilumina un aspecto de la personalidad de Felipe Bolifón, otro de los ilustrados del grupo valenciano: «La acción política del humanista Felipe Bolifón», de Enrique Giménez López, aborda efectivamente su actuación como administrador de las rentas reales en la ciudad de Alicante entre 1709 y 1725, y revela bien a las claras su postura férrea al servicio del poder central y de los intereses de la monarquía, en continuo enfrentamiento con las autoridades de la ciudad. (No es éste, por cierto, el único desmentido parcial que la tesis de una generalizada postura austracista y anticentralista del grupo ilustrado valenciano recibe en estas actas.)

Con atención algo mayor queremos referirnos a los dos trabajos que completan este apartado de las actas, terminando así nuestro apretado recorrido por ellas ocupándonos de las que consideramos dos de sus más sustanciosas aportaciones.

Ernest Lluch se enfrenta en «La fisiocràcia al País Valencià: història d'un retard» a uno de los temas sobre los que mayor confusión se ha venido acumulando por quienes han querido descubrir tempranas influencias fisiocráticas en cualquier economista dieciochesco que participara de planteamientos sencillamente agraristas. La fisiocracia, demuestra con absoluto dominio del tema Lluch, penetró en España —o en Valencia, a cuyo ámbito circunscribe el autor su investigación— con un sensible retraso (de unos sesenta años) respecto a su desarrollo europeo. Los economistas valencianos (de nacimiento o de adopción) en la segunda mitad del xviii demuestran ser refractarios a esos planteamientos, pues aun cuando traducen obras de inspiración fisiocrática las desvirtúan. Se trata de José Antonio Valcárcel, compilador de una *Agricultura general* (10 vols., 1765-95), que no rebasa los presupuestos de lo que Lluch llama «nueva agronomía»; del propio Gregorio Mayans, ostensiblemente anticuado en estos temas; de Tomás Valeriola y el agrarismo arcaico de su *Idea general de la policía;* de Dávila y Villagrasa, que si bien se dedica a plagiar el *Essai sur la nature du commerce en général* de Cantillon, en lo que se aparta de él cae totalmente dentro del mercantilismo tardío; de otros economistas, en fin, como Sisternes, Sempere, Cavanilles o Ramón Campos.

Hay que esperar por ello a 1820 para encontrarnos con una obra plenamente adepta a la fisiocracia: la traducción, abundantemente anotada, que realizó don Juan del Castillo y Carroz del libro de Mercier de La Rivière *El orden natural y esencial de las sociedades políticas*. La minuciosa investigación de Lluch pone de manifiesto —para sorpresa del lector— que Castillo y Carroz era representante del absolutismo más integrista, y con ello nos conduce a dos conclusiones que entendemos de suma importancia: la primera (que viene a añadir complejidad al estudio de la Ilustración española) consiste en la necesidad de rechazar el simplismo de una mecánica identificación entre pensamiento ilustrado y actitud progresista, al presentarnos a un inequívoco reaccionario haciendo de introductor de la fisiocracia. La segunda reside en el respaldo a la tesis de Gil Novales, según la cual durante el trienio 1820-23 la Ilustración completa su penetración en España con un retraso de varios lustros.

La ponencia de François López, «Rasgos peculiares de la Ilustración en España», sólo muy tangencialmente se refiere al enunciado de la sección en que ha sido incluida; se inscribe, por el contrario, en el enfoque radicalmente nuevo de la Ilustración española sobre el que su autor viene insistiendo desde hace algunos años, con la peculiaridad de que en cada nueva síntesis sabe descubrirnos aspectos nuevos. Si su trabajo, en efecto, se abre con el planteamiento habitual en él de la periodización de la Ilustración española, en seguida pasa a analizar comparativamente lo que supusieron «las Luces» en los diferentes países europeos y a insistir en la necesidad de profundizar en el modelo que aportan las naciones del sur de Europa, tradicionalmente soslayadas por la historiografía de la Ilustración. Un recorrido admirablemente sintético por la configuración socioeconómica y la problemática sociocultural europeas desde el XVI nos prepara para la más adecuada comprensión del contrapunto español: François López, buen conocedor de las metodologías historiográficas del momento presente, contrasta los datos que se poseen sobre el nivel de alfabetización en algunos países de Europa con la penuria de datos de que en este terreno se dispone para España, pero consigue a pesar de ello trazar un sugestivo panorama de la situación sociocultural de nuestro país a fines del XVII y comienzos del XVIII. Se ocupa después de las reacciones suscitadas por la Ilustración en los diferentes núcleos de poder de la España dieciochesca: nobleza, clero, Inquisición, corona. Es en este último punto donde encontramos un planteamiento más original, con luminosas precisiones sobre el concepto de *despotismo ilustrado* y con la extensión a Carlos III de lo que podríamos llamar «proceso de desmitificación» de los Borbones del XVIII. Termina, en fin, François López remachando otra de sus ideas más queridas (no sólo por él, claro está) cual es la de que la Ilustración española —o al menos un

importante sector de ella— supo conectar con la gloriosa tradición del humanismo del Quinientos, con un sentido histórico que en cambio no tuvieron los «philosophes» franceses.

El balance, como se ve, no puede ser más atractivo: no sólo la ponencia del profesor López es rica en planteamientos novedosos y en la insinuación de nuevas vías de análisis e investigación. Confiamos en haber mostrado a lo largo de esta abigarrada reseña que estas actas sobre *Mayans y la Ilustración* no se han limitado a cumplir un propósito evocador de la persona y la obra del valenciano con motivo de su centenario, ampliando nuestro conocimiento de una y otra, sino que están llamadas a convertirse en un punto de referencia inexcusable cuando alguien se proponga recapitular —y sería interesante que se empezara ya a hacerlo— la trayectoria y la evolución reciente de nuestra visión de la historia cultural española en el Siglo de las Luces.—*PEDRO ALVAREZ DE MIRANDA (Reina Mercedes, 17. MADRID-20).*

EL TERROR, LO IMAGINARIO Y LA FICCION CIENTIFICA

Por cuarta vez, se ha realizado en Madrid el Festival Internacional de Cine Imaginario y de Ciencia-Ficción. Es un certamen especializado en géneros antiguamente menospreciados (el terror y el suspense) o ya casi sobrepasados por la tecnología real, como la ficción científica, pero que tienen notable atracción para cierto público joven. Esta última edición, mejor situada en una sala céntrica y con una programación interesante, obtuvo precisamente un inusitado apoyo de los espectadores, con predominio de adolescentes y jóvenes, muchos de ellos ataviados con abigarradas vestimentas *punkies*. Sigue en el misterio, como corresponde, el otro atributo de su nombre, el Cine Imaginario. No se ha explicado si se refiere a una temática que presta mayor interés a lo imaginario o fantástico que a la realidad real (como los certámenes similares de Avoriaz, Oporto y Sitges) o si se propone un mayor alcance filosófico: el cine, como el mundo, es una representación ilusoria, un engaño de los sentidos, según lucubraba Berkeley.

El IV Festival tuvo un número moderado de filmes en competición (veinte), que poseían un interés relativo, con algunas superproducciones prestigiosas *(El cristal oscuro, Parsifal, Britannia Hospital),* otras de consumo en el género de terror y ciertas sorpresas en sordina, como el

insólito *La barrera,* de Bulgaria, que no vio casi nadie, pero que poseía una extraña poesía. Pero fue en la retrospectiva dedicada a Roger Corman y en las secciones dedicadas al dibujo animado (muchos de ellos para niños y otros menos inocentes) donde se afirmó el atractivo de este certamen que parece adquirir su propia fisonomía, nada solemne.

Homenaje a los maestros del terror

Si todo género es una limitación, puede alcanzar, más allá de sus claves académicas, una mayor trascendencia a través del talento creativo y la impulsión al límite de sus coordenadas estéticas. Un buen ejemplo de esto es Roger Corman, mítica figura del cine de terror, aunque es responsable, como director y productor, de gran número de películas de otra clase. Corman, que aún es relativamente joven y en plena actividad, representa toda una era de cierto cine fantástico y de terror, de bajo costo, que floreció a fines de los años cincuenta.

El cine de terror, tanto en su vertiente fantástica como en la de «monstruos», estaba en plena decadencia en esa época. Desde *El golem,* de Wegener, y el memorable *Nosferatu,* de Murnau, las tinieblas seriamente debeladas por el expresionismo —y que tuvieron aún un período brillante con el *Frankenstein,* de James Whale, o el *Drácula,* de Tod Browning, en el cine norteamericano de los primeros años treinta— se depreciaron hasta la irrisión y la caricatura, con aisladas excepciones, como *La mujer pantera,* de Jacques Tourneur, un realizador injustamente olvidado. En los años cincuenta, Roger Corman, convertido en un rey de los filmes de clase B (de bajo coste), dio nuevo impulso al cine fantástico, de ciencia-ficción y terror; conocido sobre todo por su famoso ciclo de películas inspiradas en Edgar Allan Poe, ha tocado sin embargo todos los temas, desde el *thriller,* la comedia satírica de terror, al filme social.

Corman nació en Detroit en 1926, y tras ejercer de agente literario y autor de guiones, comenzó su carrera cinematográfica como productor en 1954, a los veintiocho años, edad insólita para su época y aún más para la rama de producción. Un año después dirigió su primer filme, un *western* de bajo costo *(Five Guns West).* La medida de su estilo y dinamismo en el campo de los filmes B lo da la estadística: veinticinco filmes en cinco años, más de cien en toda su carrera, sin contar los solamente producidos por él. Otra marca de su etapa de los cincuenta es la velocidad: ¡la segunda de sus comedias de horror, la deliciosa *Little Shop of Horrors* (1960), se rodó en tres días! Esta fertilidad, a veces visible en la sumaria escenografía, en la simplicidad de la interpretación y la brevedad relativa de sus historias, típicas de la producción B de

bajísimos presupuestos, no impidió a Corman desarrollar una indudable originalidad, que por cierto no fue apreciada en esa época. La crítica no consideraba «artísticas» las películas de bajo coste dedicadas al filme de gángsters, de terror o ciencia-ficción, que eran los temas preferidos de este realizador culto e inteligente, pero capaz de ser al mismo tiempo un hombre de negocios eficaz: entre 1954 y 1964 dirigió sesenta filmes, produciendo su mayoría.

La primera de su ciclo dedicado a los relatos —y sobre todo al espíritu macabro— de Edgar Allan Poe fue el clásico *The Fall of the House of Usher* (1960), ya adaptado en la época muda por Jean Epstein *(La chute de la Maison Usher)* y otros realizadores. A la poesía impresionista de Epstein, Roger Corman añadió un delirio gótico desmesurado y alucinante, una imaginería llena de violencia. El ciclo Poe combina frecuentemente los temas de varias de sus obras; la obsesión del enterramiento prematuro *(The Premature Burial,* 1961; *The Pit and the Pendulum,* 1961), el amor más allá de la muerte y la necrofilia *(Usher, The Raven,* 1962), el vampirismo o la hipnosis *(Tales of Terror,* 1961), la maldición del pasado *(The Masque of the Red Death,* 1964).

El ciclo dedicado por el IMAGFIC a su obra como director y productor, así como a uno de sus más fieles intérpretes, Vincent Price, reunió un conjunto de filmes muy atractivos, algunos de los cuales eran poco conocidos o totalmente inéditos en España. Ante todo, la serie de filmes basados en Poe *(House of Usher, The Pit and the Pendulum, The Premature Burial, Tales of Terror, The Raven, The Masque of the Red Dead, The Tomb of Ligeia)* y sus primeras comedias de horror satírico: *A bucket of Blood* (1959) y *The Little Shot of Horrors* (1960), verdaderas proezas —sobre todo esta última— de humor corrosivo y síntesis sangrienta. Debe anotarse, en varios de estos filmes, la colaboración cómplice en el placer del humor y los hallazgos de autores como el guonista Richard Matheson (notable novelista, además) y de sus actores, entre los cuales aparece un jovencísimo y desconocido Jack Nicholson.

Como ejemplo de la múltiple actividad de Corman figuró también *The Man with X-Ray Eyes* (1963), una de sus inteligentes incursiones en el tema del sabio loco y la ciencia-ficción, y *The Wild Angels (Los ángeles del infierno,* 1966), donde inaugura el género de las bandas motorizadas —esos jóvenes en hábito de piel negra, abigarradas insignias nazis y decoradas motocicletas que practican la violencia gratuita—, que luego tendría innumerables secuelas en el cine americano.

Otra característica notable del Corman productor es, ha sido siempre, su capacidad para descubrir nuevos talentos, a los cuales solía dar su primera oportunidad. Harto conocido es su apoyo a jóvenes como Lucas, Coppola, Monte Hellman, Jack Nicholson o Martin Scorsese, a quien

produjo su segundo largometraje, *Boxcar Bertha* (1972), que también se exhibió en esta muestra. Corman, que fue invitado de honor del festival, no ha dejado de producir en forma independiente y polifacética. Recientemente, ha formalizado en Buenos Aires, asociado a Ariel Films, la realización de dos películas en Argentina.

Dos notables filmes que se inscriben en la franca satirización del género de terror, ambos con Vincent Price, completaron el ciclo homenaje. Uno de ellos —también producido por la AIP, el sello de Corman— fue *The Comedy of Terrors* (1963), del legendario Jacques Tourneur *(La mujer pantera, Yo anduve con un zombie)*, que reúne a Price, Peter Lorre, Basil Rathbone y Boris Karloff en un delirante compendio de todos los temas del terror llevados a su deliberada autoparodia. De una feroz comicidad, totalmente desenfadada, incluye el tema del «entierro prematuro» en las secuencias de la muerte de Basil Rathbone, un cataléptico al cual los pintorescos enterradores (Price y Lorre) encierran varias veces en su ataúd, del cual siempre se despierta recitando pasajes de *Macbeth*. El otro es la secuela —quizá aún mejor que la primera obra sobre su personaje— de *El abominable doctor Phibes*. Con una imaginación desbordante y un elaborado y autoirónico estilo *kistch*, *Doctor Phibes rises again* (1972) revela el talento de su director, Robert Fuest. Evocando la estructura de los antiguos *serials*, Fuest consiguió una obra maestra tan sofisticada como regocijante.

Sección informativa

Dos filmes checos de ciencia-ficción, el primer largometraje del celebrado George Lucas *(THX 1138)*, una historia alucinante de terror psicológico del polaco Wojciech Has *(Sanatorium pod Klepsydra)* y una extensa monográfica del cine fantástico soviético, integraron esta sección informativa. Sólo ese interés de documentación sobre cinematografías poco conocidas en España justifica la presencia de las dos muestras checas de ciencia-ficción y terror programadas, *Ikaria XB1* y *Ferat Vampire*. La primera, dirigida por Jindrich Polak, es bastante antigua (1963), y su prestigio como clásico checo del género se debe, probablemente, a ser uno de los primeros ejemplos de ciencia-ficción seria realizados en dicho país.

Ferat Vampire (1982), del realizador Juraj Herz, es un filme de terror cuya mayor originalidad está en su idea y en el marco poco habitual de su fantasía, el mundo de los coches de carrera. Un coche deportivo destinado a participar en un *railly* ejerce extrañas influencias vampíricas sobre sus conductores, que mueren al poco tiempo. El curioso protagonista descubrirá que el automóvil no consume gasolina, sino sangre, que

absorbe a través de los capilares del pie del conductor, cuando éste presiona el acelerador... Aunque la ironía está implícita en los diálogos —se observa que será muy útil en tiempos de escasez de combustibles— el relato progresa seriamente como un entramado de misterio no demasiado atrayente, pese a la presencia como actor del notable director checo Jiri Menzel, el autor de *Trenes rigurosamente vigilados.*

La informativa permitió revisar asimismo el primer largometraje de ciencia-ficción realizado por George Lucas, que más tarde conseguiría un éxito multitudinario (fama y dinero) con *La guerra de las galaxias.* Este primer experimento en el género —cuya filosofía es totalmente opuesta a la de *Star Wars*— es la kafkiana alegoría de un mundo futuro donde los hombres, convertidos en una especie de robots programados que trabajan en un mundo subterráneo, viven aprisionados en un Estado que los reduce a números en una cadena de producción, como en *Un mundo feliz,* de Huxley. Unos pocos rebeldes intentan burlar la vigilancia policial para descubrir la libertad desconocida, es decir, la ignota superficie del planeta... *THX 1138* es la conversión en largometraje de un corto previo de Lucas, *THX 1138-4 EB,* que Lucas había realizado en 16 milímetros en 1967. Iluminación y montaje resultan, lo mismo que su filosofía, más audaces y menos comerciales que el famoso *Star Wars.* Pero su seriedad no evita un tedio creciente, al cual no son ajenos la morosidad de los diálogos y la ingenuidad un poco incoherente de su relato.

En cuanto a *Sanatorium pod Klepsydra* (1973), de Wojciech J. Has, es una obra que merecía una segunda visión (en realidad, nunca fue exhibida en España, salvo en un festival anterior en Barcelona), porque es una de esas historias complejas que confunden deliberadamente el sueñd y la vigilia. El marco es un sanatorio psiquiátrico, y eso permite desarrollar una alucinante atmósfera donde el tiempo pierde su linealidad. Wojciech Has es el mismo realizador polaco que dirigió *El manuscrito encontrado en Zaragoza,* otro título memorable del cine polaco. Aunque *Klepsydra* no alcanza esas alturas, es un filme fascinante.

La monográfica del cine ruso fantástico fue irregular, pero con títulos de interés. Entre sus filmes destacaron dos grandes obras de uno de los más talentosos creadores soviéticos actuales, Andrei Tarkovski, el realizador de *Andrei Rublev. Solaris* y *Stalker* son dos de sus extensas y hondas reflexiones filosófico-metafísicas sobre la vida y el hombre, la primera basada en la novela de ciencia-ficción de Stanislav Lem, y la segunda, aún más hermética, una odisea fantástico-real sobre la libertad y sus oscuras barreras. Frente a ellas empalidecían las demás, aunque destacaba por su clima alucinatorio *La cacería salvaje del Rey Staj* (Valeri Rubinchik, 1980), con valores plásticos indudables, pero algo fatigoso desarrollo. *El hotel del alpinista muerto* (Grigori Kromanov, 1979) re-

sultaba, en cambio, un pálido remedo de filmes de misterio occidentales. Como curiosidad histórica, fue plausible la inclusión de un clásico del cine mudo fantástico, *Aelita* (1924), del famoso Iakov Protazanov, que destacaba por sus decorados futuristas. *Ilya Muromets* (Alexandr Ptouchko, 1959), filme de gran espectáculo de un realizador especializado en ilustrar leyendas fantásticas (como *Flores de piedra),* conserva cierto encanto plástico y un relato apropiado para público infantil.

El «Parsifal» de Syberberg

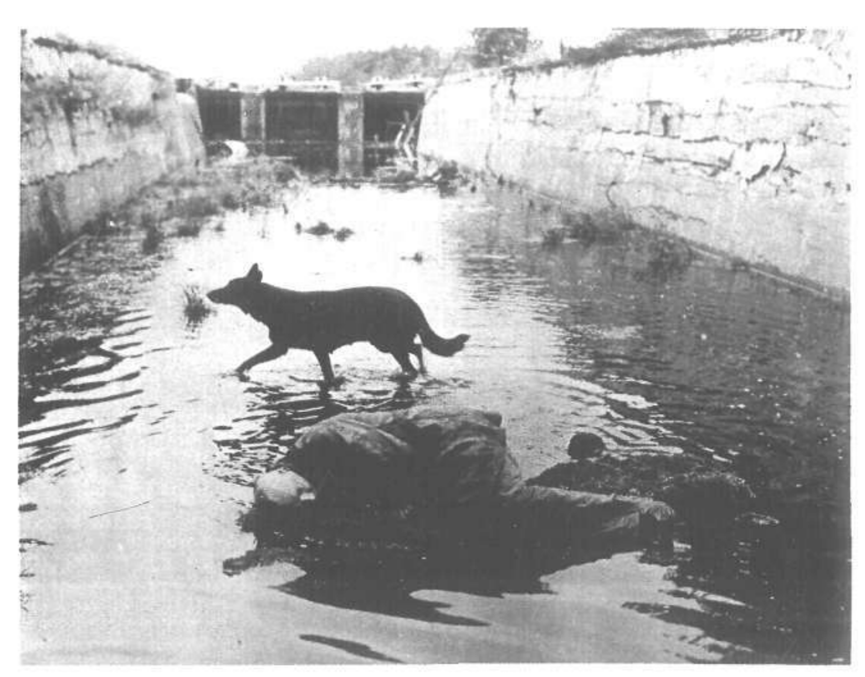
Una sección especial, auspiciada por el Instituto Alemán, estuvo consagrada a la *première* madrileña de la monumental versión fílmica del drama musical de Wagner (cuatro horas y media de duración) realizada por Hans Jurgen Syberberg y que despertó tantos comentarios encontrados, tanto en su exhibición de Cannes como en su estreno especial en el Liceo de Barcelona. La discutible traslación de la ópera al cine —si se quiere conservar la fidelidad a la música en su integridad—, ante la diferencia abismal de medios de expresión, sería el primer obstáculo a empresas tales. Pero el éxito estético de *La flauta mágica,* de Bergman, o el logro menor de filmes como el *Don Juan,* de Losey, permite suponer que estas versiones tienen interés cultural e informativo, si no validez de lenguaje fílmico.

Por otra parte, «la» versión de Syberberg tenía *prima facie* un interés adicional, pues se esperaba una interpretación personal, que por otra parte parecía acrecentarse por la relación cultural y estética del cineasta con las raíces germánicas del célebre músico. Desde su documental dedicado a la nuera de Wagner, el polémico *Winifried Wagner,* hasta su *Hitler, historia de Alemania,* pasando por su *Ludwig, requiem para un rey virgen,* Syberberg suele evocar tanto la música como la figura del autor de *Tristán.*

Este *Parsifal,* por lo tanto, es bastante lógico dentro de su trayectoria, donde confluyen influencias reconocibles —el romanticismo alemán decimonónico, el expresionismo, el *kistch* y hasta el monumentalismo olvidado de los epígonos pictóricos del nazismo. Todo esto unido a sus propias obsesiones dramáticas, que destaca un elaborado teatralismo cinematográfico (valga la contradicción), donde confluyen el asiduo uso de los muñecos y las máscaras, el decorado irreal —a veces con proyecciones de fondo— y el abigarrado simbolismo. Todo esto —incluyendo el erotismo ambiguo y el misticismo equívoco que se entremezcla con los mitos germánicos— sincroniza muy bien con el espíritu wagneriano. No sólo puede pensarse que Syberberg tiene mucho en común —cinematográfi-



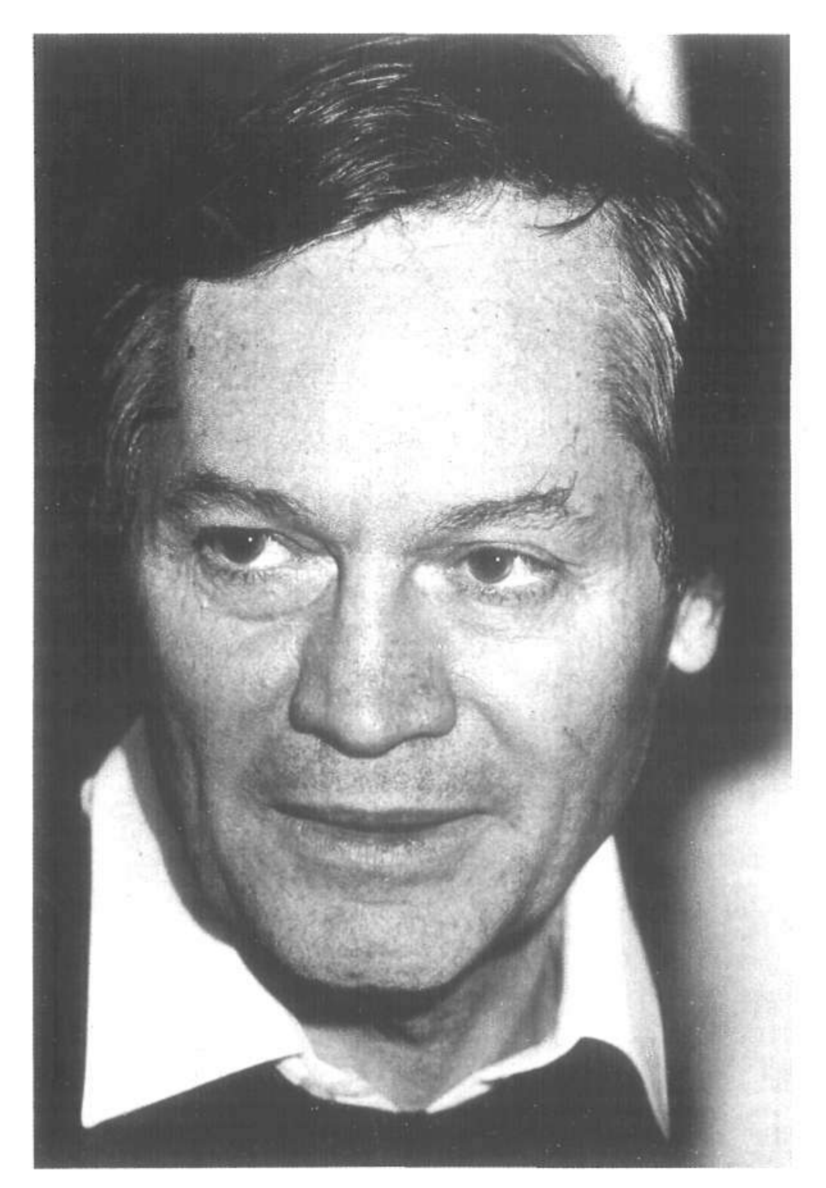
Fotograma de «El hotel del alpinista muerto», de Grigory Kromanov.



Fotograma de «Stalker», de Andrei Tarkovski.



Edith Clever en «Parsifal», de Hans-Jürgen Syberberg.



Roger Corman.



Fotograma de «Cristal oscuro», de Jim Henson y Frank Oz.



Fotograma de «La cacería salvaje del rey Staj», de Valeri Rubinchik.

camente— con el autor de la Tetralogía, sino que él mismo es un cineasta wagneriano: grandilocuente, imaginativo, oscuro y enormemente seductor.

En este *Parsifal* hay dos planos perfectamente delimitados: el musical —respetado en su integridad con absoluto rigor— y su visualización, que pertenece a Syberberg, tanto en lo plástico como en la interpretación del drama. O mejor dicho, de la saga medieval revestida de festival sagrado. Al parecer, el depositario de la tradición wagneriana de Bayreuth, el propio Wolfgang Wagner, no estuvo de acuerdo con esa interpretación y negó autorización para que Syberberg utilizara la producción musical del Festival. Por lo tanto, se tuvo que preparar una versión propia, con cantantes destacados y la Orquesta Filarmónica de Mónaco, dirigida por Armin Jordan. Esta elección, musicalmente notable, tuvo otra ventaja: la técnica del *playback* permitió a Syberberg desdoblar las voces y los actores, que casi en su totalidad poseen un físico ideal para sus caracteres, cosa que no suele suceder en la ópera.

Esa misma libertad visual permite independizarse de los cuerpos de los cantantes (salvo de los que poseen un físico apropiado, hay unos pocos casos) y llevar al personaje de Parsifal un joven de dieciséis años, con todo el aire de inocencia ideal que pretendía el mito desde los tiempos medievales en que fue cantado por Von Eichenbach. También permite otra ambigüedad más espectacular: desdoblar el personaje en la figura de un joven de aire virginal, pero que conserva la poderosa voz del tenor wagneriano Reiner Goldberg...

Si bien al principio choca el estilo *kistch* de la ambientación, la técnica de *collage* habitual en Syberberg y sus escenografías onírico-simbólicas cobran fuerza a partir del segundo acto, en las escenas del castillo de Klingsor, y adquieren el valor de un comentario cada vez que los interludios orquestales permiten una mayor movilidad en la narración visual. En ciertos pasajes, una enorme roca configura concretamente la mascarilla mortuoria de Wagner; en otros, Klingsor posee una especie de túmulo donde aparecen las cabezas de personajes del entorno histórico de Wagner, entre ellas la de Nietzsche, el antiguo admirador del «nuevo arte» del músico y que lo anatemizó más tarde cuando se entregó al «misticismo judeo-cristiano»...

Aunque puede disentirse de ciertos aspectos de la transposición (si bien muchas de las acotaciones de Wagner para su puesta son más aptas para el cine que para el teatro), Syberberg ha conseguido un espectáculo que quizá interpreta mejor las intenciones del autor que muchas de sus versiones de ópera. El misticismo (notable en el Encantamiento del Viernes Santo), la sensualidad irreflenable de la música (sobre todo en el segundo acto y la imaginería profusa de sus escenarios), hacen de este

Parsifal cinematográfico una interpretación del mito que abarca desde el misterio medieval a las visiones contemporáneas de muerte, violencia e irracionalidad que parecen revivir los antiguos terrores del hombre.

EN COMPETICIÓN

La *vedette* de la sección fue, naturalmente, el promocionado filme *The Dark Crystal,* realizado por Jim Henson y Frank Oz, los creadores de los famosos muñecos del Muppet Show (en España, «Los teleñecos»), que trasladaron su imaginación artesanal a una verdadera orgía de técnica fantástica.

Más que en lo estrictamente argumental, apenas un vehículo para la creación de un mundo fantástico, y que se resumiría en una alegoría sobre el Bien y el Mal (cuyos respectivos representantes, los «skeksis» malignos y los «Místicos» bondadosos, se funden al final en una síntesis espiritualista), importa en *The Dark Crystal* el prodigio de la imaginería. La paciencia y el talento se vuelcan en esa creación minuciosa y poética, que convierte a sus infinitos muñecos en entes de pesadilla, humor o ternura incesantes. Pero el filme —enorme éxito de taquilla en todas partes— es ya suficientemente conocido como para no abundar en sus virtudes y sus debilidades. Más allá de estas últimas, la visualidad es deliciosa para grandes y sobre todo para los niños.

Mucho menos estimulante, pese a sus antecedentes, fue el filme inglés de Lindsay Anderson *Britannia Hospital.* El autor, uno de los fundadores otrora del movimiento Free Cinema, junto a Karel Reisz y Tony Richardson, se caracterizó siempre por su preocupación político-social; en su escasa filmografía destacan sus cortometrajes, especialmente *Every Day Except Christmas* (1957), que devolvió al cine inglés el sentido del realismo cotidiano y crítico. Excelente crítico, asimismo, fue cofundador de la revista *Sequence* y colaborador de *Sight and Sound. This Sporting Life* (1963), su primer largometraje, fue una notable visión de la vida en las clases bajas. En su corta filmografía destaca también su sátira de *If...* (1968). Pero ya en *Oh Lucky Man! (Un hombre de suerte,* 1973) su animosa sátira a la sociedad y sus instituciones, aunque justa, denota un desequilibrio entre el realismo inicial y la parodia. Estos defectos se acentúan en *Britannia Hospital,* que intenta una crítica virulenta al sistema a través de una huelga en el hospital que cumple un aniversario recibiendo a miembros de la familia real. Mezcla demasiadas cosas: el sarcasmo frente a la tradición, la sátira a los medios de comunicación (televisión sensacionalista), el oportunismo sindical y el delirio demente de un médico loco que quiere formar un nuevo hombre,

a la manera de Frankenstein. La dispersión y el maniqueísmo de gruesos efectos perjudica sus buenas ideas iniciales.

En el capítulo del terror sobrenatural destacó sorpresivamente un filme chino de Hong-Kong, *The Imp (Dennis Yu)*, cuya historia de posesión diabólica, correctamente realizada, se realza con algunos toques de orientalismo. En la misma línea de diabolismo, decepcionó *Amytiville II: The Possession*, secuela de *Terror en Amytiville* realizada en Estados Unidos por el italiano Damiano Damiani, y cuyos efectos sobrenaturales —técnicamente correctos— no alcanzan a ocultar su repetitivo convencionalismo. También resultó muy pobre la película española en concurso, *El hundimiento de la casa Usher*, del pionero especialista en terror Jess Franco.

Es posible pasar raudamente sobre el larguísimo filme soviético de ciencia-ficción *Tcherez ternii K Sviozdam (De Astera a las estrellas)*, de Richard Victorov, de escasa originalidad. Ya comentados en estas páginas las dos producciones latinoamericanas —*De la misteriosa Buenos Aires*, de Fischerman, Wullider y Barney Finn, y *Los viernes de la eternidad*, del también argentino Héctor Olivera—, sólo cabe añadir que esta última, una buena comedia fantástica y de humor, recibió un premio especial del jurado.

Tajemstvi Hradu v Karpatech (Misterio en el castillo de los Cárpatos, de Oldrich Lipsky) es una amable comedia fantástica inspirada libremente en la novela de Julio Verne sobre un inventor loco. De humor paródico y bastante elemental, destaca más por sus escenografías delirantes que por su simple relato. En cuanto al filme yugoslavo en competición, *El ritmo del crimen (Zoran Tadic)*, interesa más por su idea —un estadígrafo jubilado cree poder predecir, mediante sus cálculos, dónde y cuándo van a cometerse crímenes— que por su realización lenta y plomiza. Se incluyó también en la muestra una versión de *Tristán e Isolda: Feuer und Schwert*, de Veith von Furstenberg, con correcta ambientación y bella fotografía, pero escasa imaginación.

Casi desapercibida pasó *La barrera*, modesto filme búlgaro de Christo Christov, que, sin embargo, debería haberse destacado en los premios. Con una sutileza y poesía muy rara en el género fantástico, se dibuja la historia de una muchacha en tratamiento psiquiátrico que posee extrañas facultades parapsicológicas. Una obra insólita y de rara pureza formal.

Dos filmes alemanes cierran esta reseña. *Danni*, de Martin Gies, entra con dificultad en los géneros del Festival, ya que es el estudio minucioso y a veces exasperante de una figura femenina de rara patología y de una relación erótica igualmente desequilibrada. Bien realizada e interpretada, resulta, sin embargo, de relativo interés.

Das Zweite Gesicht (La segunda versión, 1982), en cambio, se con-

virtió en una agradable revelación. Dominic Graf juzgó su obra como un «psicofilme de terror», y es una buena definición, pues sus protagonistas se ven progresivamente hechizados por una supuesta identificación con seres que vivieron hace casi un siglo en una vieja casa de vecindad. Una muchacha se ha suicidado allí hace noventa años y la protagonista actual cree recordar, ver y oír fragmentos de un pasado desconocido. La progresiva inmersión de la pareja protagonista en esa casa incógnita tiene un desenlace trágico, que Graf describe con insólita fascinación. En una realización sensible y creativa, de una calidad formal y dramática rara en el cine actual. Fue justamente premiada por su guión e interpretación. En cambio, *Le demon dans l'ile,* filme francés de posesión diabólica, dirigido por Francisc Leroy, que llevó un premio a la dirección, sólo es una historia de suspense correctamente llevada, pero con escasa originalidad.

El capítulo de la animación

La sección de animación, muy nutrida, ofreció novedades de interés, tanto en los cortos como en el largometraje. Hay que destacar la selección de cortos del belga Raul Servais, cuya brillante factura se une a una originalidad insólita, que roza la genialidad. Baste señalar uno de ellos, *Harpya,* cuya inquietante historia sólo podría compararse en fascinación y belleza a la pintura de Magritte.

Entre los largometrajes, resulta apta para niños *Les Maîtres du Temps*, de René Laloux, sobre dibujos de Moebius, el famoso fundador de la revista *Metal Hurlant,* pero sobresalió a gran distancia *Le chainon manquant* (Bélgica, 1980), del dibujante y realizador Pichá, que describe con humor incesante la historia del «eslabón perdido». Es una irónica historia del hombre y su conciencia a través de la prehistoria y la evolución. Realmente original y notable, tanto en el dibujo como en las ideas.

Corolario

Ya es sabido que es difícil congregar muchos filmes de interés y calidad en un mundo donde abundan los festivales y escasean los talentos. Aún más difícil es hallar suficientes descubrimientos en un certamen especializado en géneros como el terror y lo fantástico, que suelen derivar —como anotaba Roger Corman en sus coloquios del Festival— en el efecto grueso, sangriento y puramente físico, que rehúye la sutileza y la alusión. El IV Festival de Madrid, sin embargo, ha logrado esta vez un

panorama muy amplio y bastante ilustrativo de todas las tendencias, sin olvidar el capítulo de la revisión de los grandes filmes del pasado. Puede pensarse que lo imaginario, cuando se trata de bucear en las posibilidades poéticas de la mente y el inconsciente del hombre, es un buen tema para el cine, que es también en sí mismo un medio que amplía la percepción de la realidad concreta y la que está más allá de lo cotidiano. Por eso mismo, este IMAGFIC que evoca el misterio y la imagen de lo insólito tiene al parecer un futuro promisorio.—*JOSE AGUSTIN MAHIEU (Cuesta de Santo Domingo, 4, 4.º dcha. MADRID-13).*

EL DESARROLLO COMBINADO Y DESIGUAL Y "LA MUERTE DE ARTEMIO CRUZ"

El desarrollo combinado y desigual [1] es uno de los aspectos más destacados del capitalismo en América latina. Se manifiesta en la existencia de grandes ciudades modernas con sus suburbios industriales, frente a latifundios improductivos; de relaciones sociales capitalistas, frente a relaciones feudales, y en la simultánea existencia de una oligarquía terrateniente y una burguesía y un proletariado modernos. Son sociedades subdesarrolladas donde las relaciones sociales capitalistas prevalecen, aunque la clásica revolución burguesa no se ha llevado a cabo. Son naciones que, aunque se han ganado la independencia política, se caracterizan por su dependencia económica.

Por supuesto, no se pueden aplicar indiscriminadamente conceptos que describen fenómenos sociales a obras artísticas. Sin embargo, me parece que el concepto del desarrollo combinado y desigual puede servirnos para comprender mejor la novela latinoamericana contemporánea y, en particular, la obra que vamos a estudiar aquí, *La muerte de Artemio Cruz*.

La región más transparente, *Las buenas conciencias*, *La muerte de Artemio Cruz* y *Cambio de piel* son todas novelas nacionales. Hay una clara —aunque no exclusiva— preocupación por el desarrollo de la sociedad mexicana desde la revolución, el momento que evidentemente constituye el punto de partida del México moderno. En esta preocupación se ve un vago paralelismo con la obra de Balzac, quien tuvo que

[1] Probablemente la mejor explicación de este fenómeno se encuentra en *La revolución rusa*, de LEON TROTSKY. ERNEST MANDEL (*Late Capitalism*, traducción de Joris De Bres, Londres: New Left Books, 1975) comenta al respecto: «the capitalist world economy is an *articulated system of capitalist, semi-capitalist and pre-capitalist relations of production, linked to each other by capitalist relations of exchange and dominated by the capitalist world market*» (págs. 48, 49).

volver a la gran revolución de 1789 para historiar novelísticamente la Francia de su época. En escritores como Balzac, Dickens, Manzoni y Galdós —para nombrar a sólo unos cuantos—, el papel que la novela desempeña en el proceso de definir la nueva nación que se asocia con la revolución burguesa parece claro. Pero Carlos Fuentes escribe en una época de postrevolución burguesa, o sea, en una época cuando ya la burguesía no puede ser la fuerza motriz para el establecimiento de la independencia nacional. Esa tarea —aunque toma otra forma— corresponde a las masas trabajadoras. Sin necesidad de examinar la ejemplificación positiva de esto, que son las revoluciones rusa y china, podemos encontrar suficientes ejemplos *negativos* en Latinoamérica durante los años cincuenta, cuando el imperialismo yanqui, junto con sectores de las burguesías «nacionales», logran parar los avances sociales del período anterior (Perón en Argentina, Vargas en Brasil, Cárdenas en México, etc.) para reestablecer el proceso de subdesarrollo.

El subdesarrollo es la manifestación específica en ciertas partes del mundo de la etapa imperialista. En los centros metropolitanos, a esta etapa de capitalismo en plena decadencia le corresponde en el arte diferentes formas, que son articuladas en rebelión contra las formas correspondientes al período ascendente de la burguesía. En el caso de la novela, esta rebelión consiste en un proceso de descentralización; en la fragmentación del personaje individual, que era el eje de la narrativa tradicional; en la desaparición de una voz y una visión omniscientes; en el rechazo de la historia estructurada de un modo cronológico y temáticamente claro. Esta actitud recibe tal vez su expresión más radical en la obra de escritores como Robbe-Grillet, quienes rechazan todo tipo de «profundidad» y de «comunión» entre hombre y objeto. En la novela entonces se articulan estructuras que manifiestan una alienación análoga a la cada vez más aguda alienación que es el resultado del desarrollo del capitalismo monopolista.

Este desenvolvimiento literario tiene un claro impacto sobre los escritores latinoamericanos contemporáneos. Y éstos no tienen que mirar sólo hacia Europa y Norteamérica para encontrar sus modelos, pues tienen en Borges una de las más destacadas expresiones antitradicionales. Por tanto, en autores como Carlos Fuentes, encontramos una *confluencia de problemáticas.* Fuentes quiere escribir novelas «nacionales» en una época cuando ya la idea de la nación se cuestiona; el imperialismo no permite el desarrollo de nuevas naciones independientes dentro del sistema capitalista, y emplea toda la fuerza posible para garantizar que ningún país se escape de su órbita. A través de esta contradicción se enfocará un problema ideológico muy discutido, la relación entre el nacionalismo y la dependencia.

Podemos resumir así: Fuentes utiliza la forma artística burguesa por excelencia, que es la novela, para tratar de definir el desarrollo nacional. Todo esto es muy tradicional. Por otra parte, para lograr este proyecto emplea armas ideológicas y artísticas que son antiburguesas y antitradicionales. Entonces existen simultáneamente un proyecto tradicional y otro antitradicional, que son los dos polos de una oscilación que, como veremos, se manifiesta continuamente a lo largo de la obra.

En *La muerte de Artemio Cruz* hay un paralelismo evidente entre la vida del personaje central y la historia de la burguesía mexicana desde la época de la revolución. Un pobre de sangre mezclada es llevado por cierta fatalidad y cierto idealismo a participar en la revolución. Sale de ésta desilusionado, y luego se casa con la hija de una familia de la antigua clase terrateniente para poder explotar la nueva situación para su propio bien, enalteciendo la reforma agraria mientras en realidad la subvierte. Luego traduce este poder económico en poder político, y emplea su nueva posición para vender al imperialismo yanqui el país que debía ser creado a partir de la revolución. Así es Artemio Cruz y así es la actual clase dominante mexicana, que continuamente reivindica su tradición revolucionaria, mientras sigue entregando el país y sigue cooptando o reprimiendo a todos los que no quieran aceptar su dominio. Es, sobre todo, por este paralelismo que la obra alude a una determinada realidad histórica.

En esta novela se delínea todo un sistema social específico, un sistema típico del capitalismo dependiente. Esa dependencia se nota primero en las relaciones entre Artemio y sus socios norteamericanos: es el hombre de paja que permite que ellos saquen la riqueza del país. Por supuesto, le pagan bien por sus servicios, y su propio bienestar está ligado a la continuación de esta dependencia. Así que defiende la explotación norteamericana de minas mexicanas (118), los préstamos hechos por bancos norteamericanos y el alquiler de carros refrigeradores de compañías norteamericanas (86)[2]. Artemio Cruz participa en todos estos negocios que perpetúan el subdesarrollo, porque obtiene grandes beneficios de cada uno de ellos; su propia posición depende y es una consecuencia de la continuación de la dependencia[3]. Mientras hace esto

---

[2] Cito siempre de la edición de Fondo de Cultura Económica: México, 1962.

[3] A veces sorprende la exactitud de los paralelismos entre los casos que nos presenta FUENTES y los análisis de sociólogos y economistas que estudian el subdesarrollo desde un punto de vista de izquierdas. Por ejemplo, nos dice ANDRE GUNDER FRANK (*Lumpenbourgeoisie: Lumpendevelopment*, traducción de Marion Davis Berdecio, New York: Monthly Review, 1972, págs. 71, 72):

However, it should not be thought that this process of imperialist penetration of the Latin American economy was due exclusively to the activities of the metropolis. The participation and cooperation of the Latin American bourgeoisie was equally responsible. In this period, as it had been earlier and would be again, the class policy of the local bourgeoisie served to accelerate the penetration, strengthen dependence, and deepen underdevelopment in Latin America. In his study made in the Mexican state of San Luis Potosi, James D. Cockcroft (*Intellectual Precursors of the Mexican Revolution 1900-1913*, Austin: University of Texas Press, 1968) says:

a puertas cerradas, públicamente se queja de las ideas foráneas comunistas que ponen en peligro los ideales de la revolución mexicana. La máscara del nacionalismo oculta la entrega de la riqueza nacional. Esta dependencia económica también tiene su expresión cultural, lo cual se ve claramente en la sección 1941: julio 6, donde la escena alterna entre la entrevista de Artemio con dos norteamericanos y los diálogos entre su mujer e hija, donde, por ejemplo, se empeñan en pronunciar bien el nombre de Joan Crawford. Además, Artemio emplea una serie de productos de lujo importados, lee revistas norteamericanas y europeas, viaja mucho al extranjero e incluso termina declarando que quisiera ser norteamericano.

Partiendo de esta primera dependencia, existen estructuras de dependencia en el interior del país. Esto se ve aquí en el control ejercido por la capital federal sobre las otras regiones y en la forma en la cual se aplica la reforma agraria: «Vamos entregándole esas tierras a los campesinos, que al fin son tierras de temporal que les rendirán muy poco. Vamos parcelándolas para que sólo puedan sembrar cultivos menores. Ya verá usted que en cuanto tengan que agradecernos eso, dejarán a las mujeres encargadas de las tierras malas y volverán a trabajar nuestras tierras fértiles. Mire no más: si hasta puede usted pasar por un héroe de la reforma agraria sin que le cueste nada» (54). Los nuevos propietarios todavía dependerán del gran terrateniente: así como el nacionalismo ocultaba la dependencia, la reforma agraria enmascara una nueva forma de explotación.

Esta sociedad dependiente es articulada por el desarrollo de la vida de Artemio Cruz, «el nuevo mundo surgido de la guerra civil», una sociedad que sucede al antiguo orden de «los déspotas ilustrados» (50). Pero este «nuevo mundo» no se crea solo, sino a través de un pacto con el antiguo orden, aquí representado por el casamiento de Artemio con Catalina. Así, el resultado de una revolución hecha en el nombre y con la sangre de todo el pueblo mexicano termina en un pacto entre una nueva clase media y la vieja oligarquía, que mantiene sometida a la masa de ese pueblo y que impide el desarrollo económico y político del país.

In San Luis Potosí a handful of elite families, often in cooperation with foreign businessmen, dominated economic, political, and social life. A system of interlocking economic interests between city, mine, and farm, tending toward increased industrialization, monopolization, mechanization, profit-making, and participation of foreign capital, resulted in significant changes throughout the state's social structure...

Foreign economic investments were often encouraged and abetted by local businessmen of the elite families, who welcomed new railroads to market their minerals and agricultural produce. In addition, a shrewd San Luis Potosí businessman who could wangle a railroad concession out of the federal government might sell it at a handsome profit to American investors. This is precisely what Governor Pedro Díez Gutiérrez did in 1888... Ignoring blueprints for running the line all the way to Río Verde, American engineers completed the shorter and cheaper link from Matehuala's mines to the north-south trunk line connecting Laredo (Texas) and Mexico City. President Díaz officially inaugurated the trunk line... (17).

Revolución «institucionalizada»; nacionalismo dependiente; reforma agraria manipulada. Así es la hipocresía de la sociedad mexicana. Enmascara la realidad de su existencia para tratar de evitar el desarrollo de una nueva revolución. Esta sociedad exige de los que quieran vivir bien dentro de ella, que ellos también se enmascaren. La imagen de la máscara recurre durante toda la obra. Se nota en la expresión compungida que asumen todos los que rodean al moribundo Artemio, en la actitud de Catalina frente a la patrona de la tienda de vestidos y en las caras sonrientes de la fiesta de Nochevieja de 1955. El mejor ejemplo es la máscara que asume Artemio cuando se presenta en la casa de don Gamaliel: «La ironía de ser él quien regresaba a Puebla, y no el fusilado Bernal, le divertía. Era, en cierto modo, una mascarada, una sustitución, una broma que podía jugarse con la mayor seriedad; pero también era un certificado de vida, de la capacidad para sobrevivir y fortalecer el propio destino con los ajenos» (50). Artemio Cruz sabe lo que está haciendo, pero también sabe que es necesario participar en este juego, asumir esta máscara, si es que quiere mejorar su suerte en esta nueva situación, porque sólo la tierra le puede garantizar una posibilidad de enriquecerse. Si no toma el lugar de Gonzalo, otro lo hará. En ese caso, el nuevo mundo no se llamaría Artemio Cruz, pero sería lo mismo.

Don Gamaliel y Catalina también asumen máscaras. Don Gamaliel se esconde debajo de «la máscara de dulzura paternal» (38), y actúa como si todo ocurriera espontáneamente en su primer encuentro con el que será su yerno. Catalina, aunque menos acostumbrada «a fingir con naturalidad» (40), acepta el destino que le da su padre. Los dos aceptan la nueva realidad que implica esta mascarada, porque si no lo hicieran, la posición de la familia se perdería. Don Gamaliel no es capaz de jugar según las reglas postrevolucionarias del juego; reconoce que: «Este hombre puede salvarnos. Cualquier otra consideración sale sobrando...» (52). Todos los participantes en este juego saben lo que hacen; al asumir sus máscaras, están obedeciendo a una necesidad socio-económica. Sus actitudes fingidas y sus mentiras facilitan el pacto entre la nueva clase media y la antigua clase terrateniente, que establece las bases de la futura clase dominante. Para sobrevivir hay que enmascararse.

Este proceso no ocurre sin consecuencias individuales. La mascarada continua conduce a la fragmentación del personaje. Este otro tema repetido se nota desde el principio de la obra, donde el cuerpo de Artemio se presenta fragmentado, primero por el dolor y después por el reflejo: «Soy este viejo con las facciones partidas por los cuadros desiguales del vidrio» (9). En otro momento: «te sentirás dividido, hombre que recibirá y hombre que hará, hombre sensor y hombre motor» (61). Los

personajes se dividen en máscaras y reflejos, recuerdos y proyecciones. No tienen un sentido unívoco ni una identificación concreta. Quizá el mejor ejemplo de esto es el caso de Catalina. Después de jurar vengarse de Artemio por haberla comprado, termina cediendo a la pasión: «Este hombre, que me gusta irremediablemente; este hombre, que quizá me ama de verdad; este hombre, al que no sé qué decirle; este hombre, que me lleva y me trae del placer a la vergüenza, de la vergüenza más deprimente al placer más, más... ¿O es mi deber mantener hasta el fin el rencor que siento?... Si sólo pudiera decidirme, si sólo pudiera... He dividido mi vida en noche y día, como para satisfacer a las dos razones. ¿Por qué no puedo escoger una sola, Dios mío?» Ser dividido en día y noche. Así, el pasado, el negocio del casamiento, pesa sobre el presente, impidiendo que Catalina admita la posibilidad de una convivencia feliz con su marido. La necesidad económica transforma la vida emocional. La máscara conduce a la fragmentación.

Resumiendo: hemos visto cómo funciona una cadena de causa y efecto: la situación socioeconómica hace que los personajes tengan que asumir máscaras si quieren sobrevivir: este enmascararse conduce luego a la fragmentación individual. Entonces, la fragmentación, el sentido de alienación, es claramente una consecuencia de la situación social [4]. Porque si Artemio no hubiera escogido la máscara más adecuada para cada situación, más probablemente estaría muerto (la repetida referencia a los que murieron en momentos que él sobrevivió), o si no, sería un pobre campesino, o en el mejor de los casos, un miembro de la clase media. De todas maneras, no habría sido el nombre del nuevo mundo; su suerte no se identificaría con el destino del país. Así encontramos un aspecto principal del proyecto ideológico que manifiesta esta obra. Denuncia la hipocresía de la sociedad mexicana; la desenmascara. También indica que aún son fragmentados los que mayor beneficio sacan del sistema.

Pero dentro de la novela hay también una visión existencialista que confunde la causalidad social que acabamos de estudiar. Este existencialismo se encuentra a través de toda la obra. Por ejemplo, se nota claramente en la confrontación con la muerte y en el énfasis puesto sobre la necesidad de elegir. Según esto, Artemio Cruz es lo que es a consecuencia de sus *elecciones*. Esta visión existencialista se presenta en su mayor plenitud hacia el final. Escojamos algunas citas de la penúltima sección «Tú»:

---

[4] NELSON OSORIA («Un aspecto de 'La muerte de Artemio Cruz'», *NNH*, 1 [1971], 81-94) también habla de la importancia de la alienación como *factor histórico* para esta obra. Aunque estamos de acuerdo sobre este y otros puntos, evidentemente llegamos a diferentes conclusiones.

> Liberado de la fatalidad de un sitio y un nacimiento..., esclavizado a otro destino, el nuevo, el desconocido, el que se cierne detrás de la sierra iluminada por las estrellas;
> Te sentirás alto sobre la montaña, perpendicular al campo, paralelo a la línea del horizonte... Y te sentirás en la noche, en el ángulo perdido del sol: en el tiempo...;
> Tiempo que sólo existirá en la reconstrucción de la memoria aislada, en el vuelo del deseo aislado, perdido una vez que la oportunidad de vivir se agote, encarnado en este ser singular que eres tú, un niño, ya un viejo moribundo, que ligas en una ceremonia misteriosa, esta noche, a los pequeños insectos que se encaraman por las rocas de la vertiente y los inmensos astros que giran en silencio sobre el fondo infinito del espacio... [5];
> Vas a ser el punto de encuentro y la razón del orden universal... Tiene una razón tu cuerpo... Tiene una razón tu vida... Eres, serás, fuiste el universo encarnado (311-313).

La montaña solitaria, la noche estrellada, un niño de trece años que acaba de perder la seguridad de su vida anterior y que tiene que emprender solo una vida nueva. Así se constituye todo un escenario existencialista. Y en este escenario se subraya el carácter subjetivista, idealista, de la existencia por el énfasis puesto sobre la centralidad del individuo aislado, nexo que da un sentido al mundo que le rodea.

Este existencialismo también se combina con cierta visión fatalista. Reflexiona don Gamaliel: «desventurado país que a cada generación tiene que destruir a los antiguos poseedores y sustituirlos por nuevos amos, tan rapaces y ambiciosos como los anteriores» (50). En otra sección notable, México se ve como un país dividido entre los que chingan y los chingados. Y en la historia de la decadencia de la familia Menchaca hay cierto paralelismo con lo que sucede después de la revolución. Según esta visión, la historia de México es el producto de una continua violencia interna, que es necesariamente cíclica. La causalidad entonces es de un tipo moral; procede de un mal de la raza. Estas visiones existencialista y fatalista, se complementan en el sentido de que se ponen en la tradición clásica. También recae en otro aspecto formal que es fundamental para el realismo burgués clásico, la centralidad del protagonista individual. Todo gira alrededor de la conciencia de Artemio Cruz, quien bien podría ser descrito como uno de esos personajes tipo-individuo tan estudiados por Lukács. Además, a esta conciencia es otorgada esa perspectiva tan privilegiada tradicionalmente, el momento de la muerte. Es en este momento que a través de la memoria se plantea la superación de la alienación:

---

[5] Vr Joseph Sommers: *Yáñez, Rulfo, Fuentes. La novela mexicana moderna.* Traducción de Ariel Gryner, México: Monte Avila, 1969. Sommers habla de una combinación —y no *contradicción*— de temas existencialistas y económicos.

desearás: como quisieras que tu deseo y el objeto deseado fuesen la misma cosa; como soñarás en el cumplimiento inmediato, en la identificación sin separaciones del deseo y lo deseado:

reposarás con los ojos cerrados, pero no dejarás de ver, no dejarás de desear: recordarás, porque así harás tuya la cosa deseada: hacia atrás, hacia atrás, en la nostalgia, podrás hacer tuyo cuanto desees: no hacia adelante, hacia atrás:

la memoria es el deseo satisfecho:
sobrevive con la memoria, antes que sea demasiado tarde,
antes que el caos te impida recordar (62, 63).

Desde esta perspectiva se trata de reivindicar una totalidad «humana» de Artemio que incorpora tanto el lado «bueno» de su vida (lealtad a Lunero, amor para Regina) como el «malo». Así permite que toda la vida, toda la biografía, sea comprendida en su totalidad. Pero es precisamente contra este sentido de totalidad basado en el individuo que militan otros aspectos formales de la obra. Entonces en las estructuras de la novela hay una oscilación entre un antitradicionalismo y una reafirmación de esas tradiciones: un ataque a la ideología burguesa y una reafirmación de ella.

Esta oscilación informa toda la novela. Además de la dualidad formal que acabamos de estudiar vimos antes que no hay una perspectiva clara sobre la historia mexicana. Al contrario, se entretejen diferentes visiones —materialista, existencialista, fatalista— que pueden «explicar» su desarrollo. El elemento central en esta oscilación parece ser la cuestión del individuo. Políticamente hay un claro proyecto antiburgués que desenmascara el sistema y demuestra las consecuencias del capitalismo dependiente. También literariamente hay un proyecto de luchar contra el falso sentido de totalidad que se asocia con el realismo burgués clásico. Pero entretejidos con estos aspectos antiburgueses hemos encontrado otros que reafirman esa piedra angular de la ideología burguesa, el individuo. Así vemos el individuo aislado que tiene que elegir, que tiene que chingar o ser chingado, que trata de lograr una visión totalizadora de su vida desde la perspectiva del momento de su muerte. Este énfasis puesto sobre el individuo se ve también en las alternativas a la vida de Artemio Cruz que la novela nos ofrece. El mejor ejemplo de esto es Lorenzo. El lugar de este hijo de Artemio y Catalina es privilegiado, porque es el único personaje —además del protagonista— que ocupa el centro de una sección en tercera persona: 1939, febrero 3. Además, Artemio siempre recuerda a su hijo y su muerte como aspectos importantes de su vida. Responde así a la muerte de Lorenzo:

ay, gracias, que me enseñaste lo que pudo ser mi vida,
ay, gracias, que viviste ese día por mí (244).

Lorenzo muere fiel a sus ideales al final de la guerra civil española; muere innecesariamente, cuando trata de abrir fuego contra un avión con un rifle que no tira. Esta muerte, romántica, heroica, es lo que se contrapone a la vida de Artemio: la muerte de un individuo fiel a sus ideales contra la vida de otro que siempre asume la máscara necesaria.

Otra alternativa se plantea en la sección «chingar». Para curarse del mal que procede de esta palabra «santo y seña de México» (144) se recomienda: «déjala en el camino, asesínala con armas que no sean las suyas: matémosla: matemos esa palabra que nos separa, nos petrifica, nos pudre con su doble veneno de ídolo y cruz: que no sea nuestra respuesta ni nuestra fatalidad» (146). Si Lorenzo representaba la alternativa «existencialista», aquí encontramos la alternativa moral. Es necesario escaparse del ciclo «chingar o ser chingado», eliminar esta enfermedad de la sangre nacional. Estas dos alternativas requieren importantes cambios individuales, la sustitución de unas actitudes —oportunismo, violencia egoísta— por otras —lealtad, reconciliación—, pero estos cambios de ninguna manera van a afectar las estructuras de dependencia que componen el sistema global de la sociedad.

* * *

Salvo en las secciones que tratan la niñez de Artemio Cruz, la época de la revolución y la muerte de Lorenzo, el espacio social de esta obra es básicamente de clase alta. Esto es natural, dada la centralidad absoluta del protagonista. Pero de esta manera la novela nos presenta una visión muy parcial de la sociedad mexicana a la cual alude. Todo se centra en la corrupción, la alienación y las preocupaciones de los sectores dominantes. Por eso la perspectiva del futuro que se nos ofrece es también restringida. Esto se ve a partir de la fiesta de Nochevieja. Aquí Artemio está presentado como un rey sobre su trono que está rodeado de sus aduladores, representantes de la nueva generación de ricos. Al pensar en ellos, los desprecia:

> te justificarán porque ellos ya no tendrán tu justificación: ellos ya no podrán invocar las batallas y los jefes, como tú, y escudarse detrás de ellos para justificar la rapiña en nombre de la revolución y el engrandecimiento propio en nombre del engrandecimiento de la revolución: pensarás y te asombrarás: ¿qué justificación van a encontrar ellos?
>
> Legarás este país; legarás tu periódico, los codazos y la adulación, la conciencia adormecida por los discursos falsos de hombres mediocres; legarás las hipotecas, legarás *una clase descastada*, un poder sin grandeza, una estulticia consagrada, una ambición enana, un compromiso bufón, una retórica podrida, una cobardía institucional, un egoísmo ramplón (276, 277; el subrayado es mío).

Para la nueva generación su única realidad va a ser la máscara, porque sólo hereda el poder sin tener que conquistarlo. Les faltará la única justificación que le queda a la vieja generación, el haber luchado, el haberse rebelado. Por eso se presenta como «una clase descastada», y el futuro de México que se vislumbra en esta sección es completamente pesimista.

Pero hay otra historia *implícita en esta novela* que se entrevé sólo en algunos momentos:

> —Gracias, señorita... Bueno... sí, es Artemio Cruz. No, no, no, no hay conciliación que valga. Es un intento claro de derrocar el gobierno. Ya han logrado que el sindicato en masa abandone el partido oficial; si esto sigue, ¿sobre qué se van a sostener ustedes, señor subsecretario?... Sí... Ese es el único camino: declarar inexistente la huelga, mandarles a la tropa, destruirlos a garrotazo limpio y encarcelar a los cabecillas... Cómo no va a ser seria la cosa, señor... (141, 142);
>
> Desde la mesa, se veía la explanada del nuevo frente moderno de Acapulco, levantado con premura para satisfacer la comodidad del gran número de viajeros norteamericanos a los que la guerra había privado de Waikiki, Portofino o Biarritz, y también para ocultar el traspatio chaparro, lodoso, de los pescadores desnudos y sus chozas con niños barrigones, perros sarnosos, riachuelos de aguas negras, triquina y bacilos. Siempre los dos tiempos, en esta comunidad jánica, de rostro doble, tan lejana de lo que fue y tan lejana de lo que quiere ser (151);
>
> —Sí, don Artemio. Don Artemio, hay un problema urgente. Los indios esos andan agitando. Quieren que se les pague la deuda por talar sus bosques.
>
> —¿Qué? ¿Cuánto es?
>
> —Medio millón.
>
> —¿Nada más? Dígale al comisario ejidal que me los meta en cintura, que para eso le pago. Sólo faltaba... (164).

Ferroviarios en huelga, pescadores hambrientos, indios desprovistos de sus tierras. Así es la historia de la masa de los mexicanos. Pero esa realidad es casi *ausente* en este libro. Se refiere a ella sólo cuando le afecta a Artemio Cruz de forma inmediata, pero nunca se la describe. Nunca se presenta a ninguno de sus representantes; son siempre tratados como masa. Esa historia queda *exterior* al enfoque de esta obra; se refiere a ella, pero no está incorporada explícitamente. En su libro *Pour une théorie de la production littéraire,* Pierre Macherey nos ayuda a comprender la importancia de este tipo de ausencia: «La structure de l'oeuvre, qui permet d'en rendre compte, c'est ce décalage interne, ou cette césure, par le moyen duquel elle *correspond* à une réalité, incomplète elle aussi, qu'elle donne à voir sans la refléter. L'oeuvre littéraire donne la mesure d'une différence, donne à voir une absence détermi-

née[6]: c'est elle qu'elle dit si, par force, ella n'en parle guère. Ainsi, ce qu'il faut voir en elle, c'est ce qui lui manque, un défaut sans lequel elle n'existerait pas, sans lequel elle n'aurait rien à dire, ni les moyens de le dire ou de ne pas le dire»[7]. Como hemos visto, *La muerte de Artemio Cruz* nos da una visión muy incompleta de la realidad histórica a la cual evidentemente se refiere. Esta limitación obedece principalmente a la concentración en la situación de la nueva clase dominante que emerge de la época revolucionaria. Por supuesto esa clase es desenmascarada y denunciada. En cambio, la historia de la masa explotada de los mexicanos está casi ausente. Sin embargo, en los momentos donde esa historia se entrevé su importancia fundamental es clara, porque sin esa historia de continua explotación la historia de Artemio Cruz no existiría. Y es esa otra historia que puede plantear una respuesta alternativa a los interrogantes pesimistas formulados al final de la obra sobre el futuro de México. Porque son esos explotados los que tendrán que rebelarse y luchar, y así ofrecerán una alternativa para el futuro no a través de una elección individual, existencialista, ni de un cambio moral, sino por una actividad *colectiva* que romperá definitivamente las estructuras de dependencia.—*JOHN H. SINNIGEN (University of Maryland. BALTIMORE COUNTY).*

---

[6] LEE BAXANDALL: «An Interview with Carlos Fuentes», *Studies on the Left,* III (1962), pág. 50. Ver CARLOS BLANCO AGUINAGA: «Sobre la idea de la novela en Carlos Fuentes», en *De mitólogos y novelistas* (Madrid: Ediciones Turner, 1975), por un muy interesante intento de desmistificar algunas de las concepciones novelísticas de FUENTES.

[7] París: Maspero, 1974, pág. 74.

Sección bibliográfica

CRONICAS AMERICANAS

GARCILASO DE LA VEGA: *La Florida del Inca*. Edición, introducción y notas de Sylvia-Lyn Hilton. Fundación Universitaria Española. Alcalá, 93; Madrid, 1982.

La publicación de facsímiles por algunas editoriales especializadas en esta clase de edición es una de las cosas más notables de nuestra época y que permite al estudioso y al coleccionista poseer una copia del libro raro que únicamente podría consultar en la biblioteca. La Fundación Universitaria Española, entre sus numerosas publicaciones, tiene una serie titulada Colección Facsímiles, en la que ha publicado ya ocho títulos: el *Fabulario*, de Sebastián Mey; la *Brevissima relación de la destruycion de Indias*, de Bartolomé de las Casas; los *Emblemas morales*, de Sebastián de Covarrubias; la *Relación histórica del viaje a la América meridional*, de Jorge y Antonio de Ulloa; las *Observaciones astronómicas y phisicas hechas por orden de S. Mag. en los Reynos del Perú*, de los mismos autores; el *Libro de las utilidades de los animales* (códice árabe de El Escorial); las *Empresas morales*, de Juan de Borja, y *La Florida del Inca*, de Garcilaso de la Vega, del que ahora nos ocuparemos.

La autora de la edición, Sylvia-Lyn Hilton, en su introducción a la obra, hace un minucioso estudio histórico de la Florida en los siglos XVI y XVII: cómo era la Florida indígena, la demografía de Florida, la organización sociopolítica, las repercusiones de la colonización española, la economía y cultura de los indios floridanos, los cambios económicos y la transformación de la cultura espiritual y de las costumbres. Los minuciosos datos sobre vivienda, comida, instrumentos de caza y pesca, vestidos, etc., son del mayor interés, así como todos los datos sobre las migraciones y la fundación de ciudades como la de San Agustín.

En 1513, Juan Ponce de León descubre Florida y recorre la costa oriental y la parte occidental. En 1517, Alaminos y Bernal Díaz visitan Florida en busca de agua, camino de Yucatán a Cuba. Pánfilo de Narváez, en 1528, intenta conquistar Florida, emprendiendo la marcha por

tierra hacia Apalache. Sobreviven cuatro hombres, entre ellos Alvar Núñez Cabeza de Vaca, que narró sus aventuras en sus *Naufragios*.

En 1539, Hernando de Soto desembarca en Florida. Con estos datos y otros más pormenorizados de la cronología floridana de los siglos XVI y XVII, Sylvia-Lyn Hilton nos introduce en su estudio sobre el Inca Garcilaso de la Vega y su *Historia de la Florida*. Pocas semanas antes de que Hernando de Soto comenzara su épico periplo nace en Cuzco en 1539, el 12 de abril, como hijo ilegítimo, el niño llamado Gómez Suárez de Figueroa. Su padre era el capitán Sebastián Garcilaso de la Vega Vargas, de Badajoz, y su madre, la india Chimpu Ocllo, bautizada Isabel Suárez, quien insistió siempre en decir que era hija del Inca Huallpa Tupac y nieta del Inca Tupac Yupanqui. Este es el motivo por el que el historiador adoptase posteriormente como nombre de escritor el de su progenie regia y se llamase: Garcilaso de la Vega el Inca, que significa: rey, príncipe o individuo de regia estirpe.

En Cuzco vivió el joven Gómez Suárez (Garcilaso de la Vega el Inca) unos veinte años. Allí frecuentaba la casa de los antiguos parientes incas, aunque vivía en la casa paterna. En 1560, el joven Garcilaso abandonó Cuzco para ir a estudiar a España y dar cumplimiento al testamento de su padre, que le dejó en herencia 4.000 pesos para sus estudios. Arribó a Sevilla y fue a Madrid. Le fueron negados al joven mestizo las mercedes reales que creía que le correspondían en premio a los servicios prestados por su padre a la Corona. Le fue denegada su petición, y la amargura que esto le produjo se reflejaría más tarde en sus libros en forma de críticas por la diferenciación entre la nobleza natural y la de sangre.

Establecido en la villa andaluza de Montilla, acogido por su tío Alonso de Vargas, allí vivió casi treinta años. Tomó parte en una campaña italiana en 1564 y en la guerra de los moriscos de las Alpujarras. Al morir Alonso de Vargas en 1570, y encontrarse en estrechez económica, Garcilaso de la Vega comenzó a escribir. Tradujo los *Diálogos de amor*, de León Hebreo. Tras la herencia de la viuda de don Alonso se establece en Córdoba, donde vive los treinta años postreros de su vida, y allí trata con hombres de letras, como el humanista Ambrosio de Morales y fray Luis Jerónimo de Oré. Dedicado al estudio y a escribir, publica en 1590 los *Diálogos de amor;* en 1605, la *Historia de la Florida,* y en 1606, la *Primera parte de los Comentarios reales.*

La amistad con uno de los soldados que acompañaron a Soto, Gonzalo Silvestre, y con otros, le sirvió como fuente para la redacción de su historia de la Florida. El libro se publicó en Portugal, reino que estaba bajo el dominio de la Corona española, y fue dedicado al príncipe-duque de Braganza.

La Florida del Inca, como se suele llamar, desde el primer momento, fue y es obra polémica entre historiadores, ya que ha suscitado grandes dudas sobre su valor como fuente histórica fidedigna. Las críticas más comunes suelen señalar la supuesta parcialidad de un mestizo que no acababa de encajar en la nueva sociedad española y que se propuso ensalzar la civilización indígena de América, al paso que hacía una leve crítica del régimen español. Ya veremos que esto no es así, porque Garcilaso de la Vega siente admiración por españoles y por incas.

Numerosos errores de cronología e históricos siguien diciendo estos críticos, invalidan parte de la obra, y se pone en tela de juicio la fiabilidad de Silvestre, principal fuente de información, que exagera algunas historias y datos.

Sin embargo, otros historiadores, como José Durand, Aurelio Miró y John Varner, encuentran evidentes la esencial realidad de sus escritos. No cabe duda que la belleza literaria del texto de Garcilaso de la Vega y su calidad poética está muy inspirada en la novela bizantina, la novela italiana y sobre todo los libros de caballerías, no obstante lo cual esta belleza poética no va en detrimento de la verdad histórica. Señalan estos historiadores datos positivos que permiten apreciar el valor de *La Florida del Inca* desde el punto de vista histórico.

Tenía Garcilaso una buena formación humanística y los modelos clásicos de Trajano, Plutarco, Salustio, Lucano, Tácito, Jenofonte y Tito Livio, más las crónicas españolas y las historias de corte renacentista fueron sin duda una inspiración y una guía en sus afanes historiográficos. Cree la autora de esta edición, Sylvia-Lyn Hilton, que: «al plantearse la elaboración de su obra, Garcilaso asumió plenamente el conocimiento de la verdad como su motivación principal, además de la obligación moral de no permitir que obras tan heroicas que en el mundo han pasado quedasen en perpetuo olvido».

Asegura Garcilaso el Inca que Silvestre es un «hombre de mucha verdad... a quien se debe todo crédito» y a quien llamaba el Consejo de Indias a menudo para informarse sobre diferentes sucesos. La buena fe de Garcilaso en la composición de *La Florida* viene apoyada por la utilización de otras fuentes de información. Cotejó las *Peregrinaciones,* de Alonso de Carmona, y la *Relación,* de Juan de Coles, que participaron en la jornada de Soto. «En definitiva —dice la editora de este libro—, estamos ante una bellísima obra, cuyo innegable valor literario viene realzado por la circunstancia de que es una versión esencialmente verídica de la grandiosa expedición al sureste de Norteamérica, que fue capitaneada por Hernando de Soto, y por lo tanto es una de las fuentes principales para el conocimiento de esta historia, a pesar de sus inconvenientes de utilización.»

Para un escritor la figura de Garcilaso de la Vega el Inca tiene una extraña fascinación que se ejerce ya desde su retrato: perfil de plata cincelada, mirada oblicua, cejas enarcadas, labios finos rubricados por los trazos del bigote estilizado, y la coma de una mosca que marca el rostro con señal espiritual, como una cruz de Calatrava, adquirida por la nobleza del hombre. Luego, el hábito negro y una breve golilla blanca, para resalte de esa cabeza exquisita de egregio caballero español, de prócer descendiente de los incas.

Este caballero del retrato hace elegante alarde de las dos civilizaciones que estrechamente se entrelazan en su ser. Es un indio cristiano, un español de origen incaico. Orgulloso de su genealogía real india, y del procer soldado heroico español que fue su padre, representa Garcilaso la fusión hispanoamericana. Lo occidental español se lo da ese nombre de prosapia literaria, de alcurnia poética renacentista: Garcilaso de la Vega. Su padre era primo carnal del poeta de las *Eglogas*. El título de Inca se lo añade él, con gesto de cortesía maravillosa, con generosidad de auténtico noble que no reniega de los suyos.

Es Garcilaso de la Vega, el Príncipe, hombre de dos patrias: Perú y España; hombre de dos lenguas: la incaica y la española; es la flor primeriza de dos culturas. El, que es hijo del amor de dos razas y sabe los milagros del amor, que aúna lo más dispar y concilia las más extremadas diferencias, quiere armonizar a españoles e indios, mestizos y criollos. No en balde ha traducido los *Diálogos de amor*, escritos en lengua toscana.

Garcilaso de la Vega, el Inca, con su preclaro nombre español y el apelativo de origen, es el símbolo de la fraternidad colonial de conquistadores y conquistados, el representante de la conquista fructífera. Por el amor todo es posible a este indio que pasa parte de su vida en Perú y más de la mitad en España. En Cuzco y en Córdoba, un Cuzco andaluz, una Córdoba cuzqueña, peruana. Interesantísima mezcla: Andalucía tropical de los dos mundos, donde se depura y clarifica la vehemencia del indio y del español fogoso.

Es Garcilaso un indio fino y civilizado, como Juan Ruiz de Alarcón, el mejicano que, trayendo de sus tierras la cortesía de los suyos, al contacto con la cortesanía española, acabó siendo dechado y compendio de noble moralidad, de refinado estilo en el pensamiento. Porque ambos habían escogido lo mejor de su patria de origen y de su patria de adopción: la esencia de las civilizaciones. Es Garcilaso de la Vega, el Inca, el antecesor de todos los grandes ingenios americanos naturalizados en España, sin desarraigarse de su patria, el primero de los literatos en la serie que conduce hasta Gertrudis Gómez de Avellaneda, la genial cubana, y el nicaragüense poeta Rubén Darío. Sintiéndose indio y español,

habló con generosidad en sus historias de vencedores y vencidos, pues era amigo de todos. Con hermoso equilibrio renacentista, trató y escuchó a sus parientes incas que le relataban los sucesos de su pasado glorioso y le instruían en sus bellas leyendas. A la vez, escuchó los hechos de la conquista; dice él mismo: «las hazañas yo las oí en mi tierra a mi padre y a sus contemporáneos, que en aquellos tiempos la mayor y la más ordinaria conversación que tenían era repetir las cosas más hazañosas y notables que en sus conquistas habían acaecido».

Cuando Garcilaso escriba la *Historia general del Perú* o *Comentarios reales de los Reinos del Perú* habrá una doble dedicatoria: una, a la Virgen María y al Rey Católico, y a los «invencibles castellanos, vencedores de ambos mundos», y otra a los indios, a los que se dirige como «hermano, compatirota y paisano».

Las acciones famosas de sus contemporáneos despiertan en Garcilaso el amor a la fama. La gloria no sólo se conquista con la espada, sino con la pluma. El guerrero y el conquistador necesitan del historiador; las armas necesitan de las letras para perdurar. Y Garcilaso, que también ha sido soldado en su juventud, en la edad madura se convierte en literato para escribir la gesta imperial naciente, y como testigo del ocaso de un Imperio del que va a guardar los vestigios preciosos.

Consciente de su misión de historiador, Garcilaso escribe *La Florida,* que es la historia del Adelantado Hernando de Soto, gobernador y capitán general del Reino de la Florida, y de otros heroicos caballeros españoles e indios. Los acompañantes de Hernando de Soto se comportan como aquellos caballeros de la Tabla Redonda o como los Doce Pares de Francia. Los famosos Trece de la Fama, que conquistaron el Perú, son ahora los treinta caballeros que cabalgan por las ciénagas del río Grande hacia los montes Apalaches. Capítulo tras capítulo, cabalgando, cabalgando en larguísimas jornadas, seguimos a los treinta valientes y esforzados caballeros, a los que a veces llama «las treinta lanzas». Y «lo que hicieron los treinta caballeros hasta llegar a Vitacucho» nos interesa más por ser verdadero que las hazañas de los héroes literarios. Como nos asombra en los *Comentarios reales* la historia del náufrago Pedro Serrano, verdadero antecedente de Robinson Crusoe.

Muchas cosas maravillosas y verdaderas encontrará quien lea *La Florida del Inca:* piedras preciosas, papagayos, simios, oro y plata labrados, costumbres y ritos exóticos, geografía nueva, actos heroicos y sublimes, ejemplos de crueldad espantable, y sobre todo ello una prosa sabia, sencilla y refinada, y la personalidad atrayente del autor, nueva planta del Perú, florecida en el jardín y vergel de España.—*CARMEN BRAVO-VILLASANTE (Arrieta, 14. MADRID-13).*

EL ENVES DE LA HOJA[1]

Si todo libro es un desafío para el lector en la medida en que se ve exigido a realizar la mejor lectura posible, en ocasiones, más allá del texto pero integrándolo, el reto se plantea por la índole de la personalidad del autor y, por qué no decirlo, por la relación establecida entre autor y lector. Aclaro, en este intento de oficio de crítica literaria es común que el estudioso cuando se refiere al autor, si se refiere, lo tenga en cuenta como una especie de entelequia de algún modo despersonalizada de su existencia cotidiana. Pero si el autor ha sido (en cierto sentido sigue siéndolo) profesor de lingüística de quien aborda ahora su obra literaria, entonces, tal vez por condicionamiento del sistema, se produce una especie de parálisis, se actualizan temores quizá infantiles. La amenaza puede traducirse como: si yo analizo, a mí vez seré analizada. No se trata de un examen escolar, tampoco de una de esas charlas ocasionales a las que es tan afecto el maestro; ahora debo desentrañar, más allá de lo anecdótico del mensaje, la función que la literatura cumple en este hombre multifacético y debo hacerlo desde mi peculiar visión del mundo, munida con un lenguaje que no sólo es instrumento del decir, sino fundamentalmente —como en el analizado— pauta de un anhelo de integración de la personalidad (lingüista sí, pero tal vez y no solo, primariamente poeta), es recurso del inconsciente en ese deseo liberador de superar marbetes (lingüista, poeta, sí, pero fundamentalmente persona, sin evitación de sus grandezas o pequeñeces, sin claudicar en su lucidez o retacear las contradicciones). Debo hacerlo desde el asombro que me provoca el enfrentamiento con ese vocabulario de tantas partes, no por presentido menos impactante, tan distinto del mío que por momentos dudo, tanto acerca de mí, como de su pertenencia.

Entonces crece la certeza de que los registros son pauta de la inagotable creatividad, a la vez que capacidad de conservación de los hablantes. Es la presencia de la unidad en la diversidad lingüística, mejor, humana.

Pero dejo los rodeos y constato que, como bien dice el título, ésta es una obra en la que el lingüista, el dialectólogo, ofrece su otra cara, da una visión vital de su andar por la geografía española e hispanoamericana, muestra parte de la biografía de un hombre que posee extenso currículum y prestigio entre los intelectuales de su país: «El dialectó-

[1] MANUEL ALVAR: *El envés de la hoja,* Diputación Provincial, Institución «Fernando el Católico», Zaragoza, s. f., 159 págs.

logo hace treinta y cinco años que patea la ancha y áspera piel del toro ibérico» (pág. 7).

La crónica de episodios humanos se integra en el oficio, ya que «quiere ser escribano de quienes nunca escribieron» (pág. 7). Quizá anhela que los otros no lo vean distinto, aunque de pronto enorgullece la rareza: «Pero también se acuerda que un día en Salzburgo un colega de muchas campanillas lo presentó como a un bicho raro, y en vez de hacer apologías se limitó a leer unos poemas del insólito pajarraco» (pág. 8).

Para darle al relato un tono más objetivo y distanciado, no carente de humor, el autor utiliza el recurso de la tercera persona narrativa, habla de sí como si se tratara de otro, lo que suaviza el pudor de ciertas confidencias, aunque en algunas ocasiones surja espontáneo e irrefrenable el «yo», por supuesto como recurso estilístico voluntariamente equilibrador.

El hilo cronológico parte de los años en el bachillerato, enmarcado en el Instituto Goya, con recuerdos de Unamuno y de los días que allí pasó un niño que provenía de un barrio proletario. Jugaban a la guerra cuando llegó la guerra que asoló España: «Eran años piadosos y crueles. Rezábamos en clase y sabíamos del horror. Fue por entonces cuando yo vi un muerto» (pág. 11). También cuando recibió la ayuda de Blecua, o compró sus dos primeros libros: *La gloria de Don Ramiro* y *Dos discursos y dos ensayos*. Del Instituto a la Universidad, ésta significó Salamanca, y lo que parece resultar constante: la relación directa, personal con los profesores, que soslaya un sistema educativo individualizado y personalizado distante de la masificación actual, consecuencia del incremento numérico de estudiantes no correlacionado con un aumento proporcional en el profesorado. En ese sentido no extraña que revele que: «El decano de la Facultad lo recibió en su casa» (pág. 17). El joven no acepta el anonimato, lucha por un puesto digno y el reconocimiento de su valía. Salamanca no debió regalar demasiada dicha al estudiante; las referencias, escasas, se entremezclan una y otra vez con la soñada, deseada, recordada Zaragoza.

Rápidamente se inicia el peregrinar, primero del aprendiz de dialectólogo, luego del experto, lo que no cambia es el entusiasmo, la ambición que lo impulsa a seguir, a combatir contra el clima, el cansancio, las contrariedades, las desmoralizaciones: «Llevaba una carpeta de gomas, un lápiz y una invisible mochila llena de presagios e ilusiones» (página 21).

Ya sabe que el inventario no basta. Es necesario afianzarse en un método que justifique tanto la observación como la recolección de datos, que permita sacar conclusiones científicas para alcanzar el siguiente paso

en la meta: «Busco palabras. El otro día empecé con Blasa Iguácel en en Bergosa. Apunté muchas. Ahora me gustaría seguir y a ver si sé hacer una tesis doctoral. Pica V. alto, ¿no? Es que hace muchos años que no hay cátedras de Instituto y necesito hacer algo. Mis maestros de Salamanca me animan mucho y quisiera ver si me quedo de ayudante» (páginas 24-25). Esto sucedía mientras en Hiroshima y Nagasaki las palabras no eran suficientes para describir el horror, y el mismo silencio de la muerte impulsaba al joven a reivindicar la sonoridad de la palabra viva.

En esta época se afianzarán las amistades que seguirán contando en su vida. En Navarra desarrolla sus primeros trabajos, y después de treinta años, al toparse con ellos, comprobará cambios en la vieja metodología, en los postulados, en la forma de encarar los problemas, pero confiará en que esos borradores tendrán utilidad, tal vez en el sentido de que las nuevas generaciones transiten un camino desbrozado.

La pasión por derogar la lengua, que es su modo de reconocerse, continúa mientras está en el ejército: «Porque el soldado, siempre que lo dejaban, se sentaba en un poste para ir apuntando todo lo que oía...» (página 33). Desde aquí enviará su tesis acabada a Salamanca. También, como en sordina, entre unas y otras cosas, se actualiza en confidencia el noviazgo tradicional, la timidez y casi remordimiento por cogerla de la mano. El ahora con el antes enlazados cobijan el orgullo por los hijos, continuadores y herederos de su labor y prestigio, que saben en la actualidad más que él de muchas cosas: «Ahora su hijo mayor está en Lima hablando de diccionarios gordos...» (pág. 39). Quien esto escribe recuerda que así fue porque en enero del 75, en un Perú que luchaba por conseguir su identidad nacional, entre otras acciones, con estudios y planificaciones para una reforma educativa global, se celebró un Congreso Internacional de Lingüística en el que vio cómo el joven probaba sus fuerzas, tal vez un poco molesto por la complacencia protectora de los mayores, que aunque bien intencionada, de algún modo exigía prudencia a los impulsos juveniles.

El texto rebosa anécdotas pintorescas, dramáticas, sorprendentes o risueñas, de cuyo conjunto destaca cuando lo apresaron porque su tarea era sospechosa (págs. 55-56), o el caso del alcalde que se trataba con el doctor Castilla del Pino porque apredreaba todos los relojes que veía (página 58), o el del informante que se ahorcó al día siguiente de irse el estudioso, o el del pastor al que su perro le trajo la mano de la novia desaparecida (pág. 70), y también cuando los niños corren delante de la avioneta para que los zopilotes no se enreden en las hélices al despegar (página 97), o la visión del cartel: «Familia bien programada es una familia feliz», entre las chozas famélicas y superpobladas de los indíge-

nas (pág. 120). En otras ocasiones la parte fundamental de la trama la constituye el regusto por el vocabulario lugareño, por giros y usos dialectales, por el derroche de precisión poético-erudita: «que si la cabra está buquidera; que si la oveja, amarecida; que si la vaca, torionda; que si la perra, cachonda...» (pág. 42). De la misma manera el profesor deja constancia de su dominio del verbo con la soltura de quien metaforiza a placer el vocabulario técnico: «Pues claro, hombre, ¿le ha dolido alguna vez una etimología? ¿O le supuró un archifonema? ¿O le salió un golondrino de fricativas...? Que no, que no, porque tampoco sale sangre de las lexías ésas, ni aspean los sememas, ni producen ubrera las velares...» (pág. 65).

El dialectólogo viaja como Ulises y valora estos senderos, así como lamenta que Luciano no hiciera «ningún largo viaje, ni se tropezó un día a la hermosísima Nausicaa lavando sus lienzos, ni supo la felicidad de encontrar al perro Argos viniendo de la majada de Eumeo, ni se apoyó en un peral lleno de flores ante la casa de Laertes» (pág. 71).

A través de estas páginas el lector se informa de que un 8 de julio en San Sebastián de Garabandal, «pueblo milagrero y generoso», Manuel Alvar concluyó un atlas. Encuentra que en Puebla de Don Fadrique ya se siente el influjo murciano, que tiene eses castellanas, y que las mujeres hablan distinto que los hombres (pág. 69). Para recoger precioso material que luego cuajará en otros trabajos importantes, ese mismo pie empecinado transitará por Lanzarote, Fuerteventura e infinidad de pueblos de las islas.

El dialectólogo va cubriendo etapas dentro de esta biografía informal, de modo que no falta la conquista de América; su andar llega al otro lado del océano, trata a los mulatos, comprende la sencillez y los tan expresivos silencios del nativo, deja traslucir su admiración asombrada ante la suficiencia de la muchacha del norte.

A lo largo de la obra hay paréntesis que permiten seguir al hombre en su sentir, complementario de su pensar especulativo o de la racionalidad exigida por la especificidad de su trabajo: «El dialectólogo ha transcrito —¿cree usted que millones de palabras?—, pero el dialectólogo ha sufrido y ha amado y ahora —cuando se detiene a pensar— sabe que si algo queda de él no serán libros gordos y aburridos, ni atlas y congresos, ni... sí, quedarán —¿querrá Dios hacerle este regalo?—, quedarán unas mujeres y unos hombres que serán más viejos que él ahora y que, acaso, olvidadizos de su nombre, acaso, se acordarán de la pasión con que les hablaba de su lengua» (pág. 96). Estando en México recibe el telegrama que anuncia el nacimiento de otro hijo; este trabajo, que visto desde su exterioridad puede impresionar

como de permanentes vacaciones, sin embargo exige también el sacrificio de la familia.

En Hispanoamérica se exalta el patriotismo, el orgullo de ser español, de hablar «pura castilla»; también se honra la comunidad de hablantes que constituye el universo de la lengua, que en muchos lugares de este territorio es sinónimo de excelencia. A lo largo del discurso son varias las referencias al uso significado de la palabra «castilla» (págs. 102-103-104-105). Castilla por imposición cultural (pero no sólo), cuna y norte de 300 millones de seres que hablan con su voz, aunque, justo es reconocerlo, en muchos casos ésta tiene el valor de segundo sistema que lucha con el heredado de los antepasados indígenas, pero no consigue dominarlo. El profesor aprecia la musicalidad, las variantes, la reelaboración del español por parte de estos pueblos, ya que expone: «En Colombia hay un regusto casi monjil por la música de la palabra. Los saludos infinitos retrasan el tintico mañanero o las felicidades para una buena noche acaban desvelando al somnoliento» (pág. 108). Como en este caso, hábitos lingüísticos de hábitos sociales, sus descubrimientos no abarcan sólo el idioma, el paisaje por su grandiosidad y magnificencia vuelve a ejercer el rito de deslumbrar y sobrecoger como lo hizo con los conquistadores, con sus cronistas, como lo sigue haciendo con sus pintores o literatos; América Latina es la naturaleza hiperbólica, así como la miseria, la injusticia, el atraso superlativo. Y en medio de esta realidad imperdonable, la humilde y pobre maestra quiere enseñar a sus alumnos a pronunciar la zeta. De esta manera se fue preñando el atlas de Colombia, mientras «los oídos del dialectólogo iban sintiendo palabras mil veces escuchadas. Ahora sonaban con música nueva, recién creadas en las aguas del Metica, recién nacidas en la cópula de la selva y el llano» (pág. 114).

Destacan otros muchos pasajes donde el poeta hace gala de su vena lírica o de su paleta paisajística minuciosa, muestra la elegancia con que su pluma describe el Amazonas o la esterilidad de Castilla, así como narra con gracia y picardía las relaciones con los alumnos, la seriedad de los informantes, la honda emoción del sujeto. De pronto, también, y entre tanta gente nueva, tanta agitación y distancia, la posesión de la soledad tranquilizadora: «El alma en soledad sobrecogida por la naturaleza augusta, antes de evadirse para siempre» (pág. 119).

A veces la lengua es el único ropaje, el único alimento del hombre, a veces la lengua o su silencio, por eso en el contacto con los indígenas se conduele de su miseria: «El buscaba los pasos de una lengua hermosa y sonora —español— y había encontrado la miseria del hombre en la más viciosa y lujuriante naturaleza, el hombre en su total invalidez. Los indios le rehuían...» (pág. 128). Pero quizá el profesor en

su humanismo cristiano, el lingüista, el hombre, idealiza la conquista y colonización. Lejos de la intención de reactualizar una vieja polémica que no concierne a este comentario, sin embargo es posible acotar que, sin desmedro de los aportes positivos, el indígena no estaba mejor con «la Corona y la Iglesia»; por el contrario, si la esclavitud existía en época precolombina, con el dominio europeo se agudiza, sin que resulte paliada con la importación de negros, ya que todas estas etnias serán conducidas hacia un aniquilamiento que no cesa, pasarán a ser objeto de otros, ajenas a sí mismas, extrañas a su propia cultura, perderán su lengua que seguramente era tan hermosa como la nuestra.

En síntesis, ésta es una obra producida por la persona, porque sólo se es científico si ello conlleva el despliegue de las posibilidades humanizadoras. Es obra de tono casi intimista, familiar, que relaciona al amigo con el amigo, y que explica quizá los interlocutores presentes en la dedicatoria; el mismo autor no justifica el justificar la publicación en el reclamo editorial para que sirviera a las «gentes de su tierra» (pág. 39), porque simplemente desea mostrar el modo de existir en la palabra impagable que le regalaron, desde un humilde caserío perdido, a un trabajador de sonidos.—*MYRIAM NAJT (Galileo, 47, 1.º B. MADRID-15).*

NARRATIVA BREVE ANDALUZA. UNA ANTOLOGIA

En la edición de Rafael de Cózar (1951), Legasa Literaria publica una antología de narradores andaluces, una vez, al parecer al menos, superada la polémica de si existe o no la narrativa andaluza o si, por el contrario, únicamente existen los narradores nacidos en la inmensa, querida región. Once son los antologados en esta oportunidad: Manuel Halcón, Francisco Ayala, José Antonio Muñoz-Rojas, Manuel Andújar, Carlos Edmundo de Ory, José Manuel Caballero Bonald, Alfonso Grosso, Antonio Martínez Menchén, Fernando Quiñones, Eduardo Tijeras y Julio de la Rosa. Once nombres significativos, suficientemente conocidos —algunos, incluso internacionalmente— como para dudar si son todos los que están. Ya lo dijo Gerardo Diego: toda antología es un error. De ahí a creer que toda antología es inútil, *a priori,* hay un pequeño trecho. No es la selección de Rafael de Cózar, como él mismo explica, ilimitada, cuestión difícil si tenemos en cuenta no únicamente la exten-

sión geográfica de Andalucía, sino su aportación desde siempre al campo de las letras y, más explícitamente, a la poesía o el cuento.

En principio, se trata de situar los límites que van desde los autores nacidos entre mil novecientos y mil novecientos treinta y seis, lo que desde luego no es poco; también se trataba de seleccionar a los escritores que Rafael de Cózar considera más representativos del género. Si Ortega decía que su *España invertebrada* era un ensayo de ensayo, creo que aquí se trata de una antología de antología, como casi siempre —o siempre— ocurre.

En la introducción se nos propone, para clarificar los límites del género y dadas, entre otras, las connotaciones populares y peyorativas de los términos «cuento» y «cuentista», aceptemos el vocablo *«relato» frente al de «cuento» (para la forma tradicional) y a los de novela corta o vela, aunque implicando razones más allá de su sola extensión. A su vez* —se nos dice también—, *propondríamos el término «narrador» en un sentido restrictivo para el autor de cuentos o relatos y ya que se acepta el de novelista para el autor de novelas.*

Cada autor fue consultado por medio de un cuestionario de nueve preguntas, con la posibilidad de contestar libremente, es decir, contestando las que consideraran oportunas y respondiendo parcial o generalmente. Sobre el cuento se nos entregan respuestas múltiples. «El cuento propiamente dicho podría, pues, considerarse como manifestación arcaizante del poetizar» (Ayala); «Como nadie ignora, existen novelas que son cuentos estirados y cuentos que son novelas achicadas, del mismo modo que existen poemas que son síntesis narrativas y narraciones que son poemas por libre y sin limitación de espacio. También se dan variantes de casamientos mixtos y relaciones adúlteras» (Caballero Bonald); «El relato breve es a la novela lo que la tarjeta postal es a la carta» (Grosso); «Escasos personajes, creación de un clima significativo, unidad de anécdota es algo obligado en todo relato. De ahí que, para buscar su eficacia, esta economía de elementos tenga que compensarse con la intensidad» (Martínez Menchén); «No recuerdo quién definió al relato como a ' una narración que es breve', definición poco aguda y poco clara. Pero ni encuentro ni conozco otra mejor» (Quiñones); «La mayor cualidad del cuento es la rapidez e intensidad con la que el presunto lector asume su problemática. El principal defecto en lo que se refiere a la estructura literaria es que las poderosas y casi inalterables leyes del 'buen cuento' lo constriñen, le restan flexibilidad de expresión y lo convencionalizan. Por el contrario, si prescinde de las citadas leyes —poemáticas en el fondo, o casi de la misma naturaleza— pierde jerarquía y se convierte en cualquier cosa corta o en relato indiscriminado» (Tijeras); «Nosotros —quiero decir, algunos escritores de mi generación—

empezamos por el relato creyendo (equivocadamente) que era un género «preparatorio» para llegar a la novela. No era así. Ahora diría que es justamente al revés. Un relato es válido, sale bien, cuando se produce el hallazgo del tema y éste es expresado en un discurso específico, rotundo y exacto con unas cualidades concretas y una tensión diferente a la novela» (De la Rosa).

Otras respuestas, válidas también para la clarificación de ideas acerca del tema, son contestadas por los encuestados o por el responsable de la selección que, en la ya citada introducción, nos hace recorrer el rumbo de la narrativa breve, especialmente en Andalucía, aunque también en el ámbito general de las letras. Nos añade, también, una bibliografía de antologías y estudios sobre el tema, importante para el estudioso.

De la calidad de los relatos incluidos creo que no es necesario informar. Se trata, a veces, de obras ya antologadas —incluso varias veces— y siempre importantes dentro de la trayectoria de cada autor.

En resumen: una antología importante para conocer la narrativa breve andaluza, que es decir además la española.—*JUAN QUINTANA (Matadero, 4. MIGUELAÑEZ. Segovia).*

GUILLERMO DIAZ-PLAJA: *Rembrandt y la sinagoga española. Una nueva clave del Barroco europeo.* Plaza & Janés, Barcelona, 1982.

Esta última obra del prolífico Guillermo Díaz-Plaja nos presenta a Rembrandt como artista y como personaje profundamente marcado por su entorno amsterdamés y por las coordenadas culturales y el —muy hispánico— *espíritu* del siglo XVII.

La Amsterdam del Seiscientos, el hogar de Rembrandt, cambia profundamente su fisonomía; su población alcanza el medio millón de habitantes y la ciudad crece de manera uniforme, sin grandes exhibicionismos, pero con ímpetu y orgullo colectivos. Su pujante vida económica, el florecimiento del comercio ultramarino, la actividad de instituciones como la Bolsa, el Banco de Cambios, la Compañía de las Indias Occidentales o la de las Orientales le confieren un aspecto especial, producen lo que Díaz-Plaja llama «*una internacional del dinero*» y «*una universalidad en la visión del mundo*» que configuran su carácter burgués, libre y orgulloso. La Amsterdam del XVII ofrece grandes contrastes; es al mismo tiempo marcadamente puritana y tolerante en extremo; metó-

dica, laboriosa e insólita. Allí conviven gentes de diferentes razas y costumbres, fieles de varias religiones; en sus calles se oyen todas las lenguas. La ciudad recibe oleadas de inmigrantes de latitudes menos tolerantes. Calvinistas ingleses, hugonotes franceses, askenazis centroeuropeos, sefardíes hispano-portugueses... En Amsterdam, durante el auge del triunfo protestante, es posible encontrar iglesias católicas o sinagogas judías; rígidos calvinistas y seguidores de Arminius, católicos, mennonitas, hebreos y anabaptistas hacen compatible la fe y la tolerancia.

Los recién venidos se van uniendo, con mayor o menor fortuna, a la burguesa vida de la ciudad. Constituyen grupos a veces prósperos y respetables y a veces marginales en extremo; banqueros y comerciantes, algunos de ellos; otros, mendigos y tullidos que pasan a engrosar la *chusma* amsterdamesa, que tanto interesaría a Rembrandt: «*Magna Civitas, Magna Solitud* —escribe el autor, citando a Bacon— ... *la gran ciudad, sus posibilidades de espectáculo desde los desfiles callejeros al teatro, integran la realidad que el pintor, desde su creciente soledad patética, va tatuando en su corazón.*»

Este es el escenario donde Díaz-Plaja persigue las huellas de lo sefardí en Rembrandt, en su contacto con estos obstinados personajes transmigrados primero de España a Portugal y más tarde de allí a Amsterdam, en el aprecio que sentía por esas «*almas en litigio*» —según palabras de Van Praag— que ignoran si son «*de nación hebrea, o de nación portuguesa, o española*» y que viven en constante provisoriedad, esperando el día en que el reino de Dios se restablezca en Jerusalén.

En este ambiente, el pintor flamenco aparece como retratista de figuras prominentes de la comunidad hebraica amsterdamesa; personajes morenos de porte señorial, «familiares a ojos españoles». Vecino y amigo de muchos de ellos, Rembrandt está sumergido en su mundo, fascinado por sus costumbres orientales y sus vestimentas exóticas, atraído por su desventura inmemorial y por sus ideas religiosas, que, según sugiere el autor, acaso llegó a compartir en una porción considerable.

Otra de las facetas —retomando con ella su vieja pasión por el Barroco— sobre las que Díaz-Plaja llama la atención es lo que denomina la «presencia española» en Rembrandt. No solamente atribuible a la amistad del pintor flamenco con sus vecinos sefardíes, sino también al contacto con la cultura española de entonces y a la observación de una serie de personajes y actitudes «hispánicas» que habían quedado en los Países Bajos como secuela de la guerra y que lo impresionan profundamente. Pordioseros, pícaros, bravucones, prostitutas, gente errante y desharrapada que el pintor toma como motivo de sus aguafuertes: «... *escenas de la retaguardia* —transcribe Díaz-Plaja de Jacques Callot—, *es-*

peluznantes escenas de saqueo y depredación acompañados de violencia, tortura y muerte, eran sus repertorios habituales... sus personajes constituyen una ilustración ideal para la sociología de la chusma.»

La presencia española en Holanda era viva y constante; tanto entre las clases elevadas (que se proveían de nombres tales como *Antonio* o *Federico [sic])* como en esa chusma a la que aluden Van Praag, Callot o Díaz-Plaja y que pulula por Holanda, Flandes y Brabante. A partir de esta observación el autor catalán reconoce una tipología común entre las sociedades neerlandesa y española, constituida por una legión de antihéroes, de seres marginales y esperpénticos —«*el reverso de la belleza*»— retratados en los carnavales romanos, en las quermeses flamencas de Brueghel, del Bosco o Teniers; en la visión de la judería amsterdamesa de Rembrandt; en Franz Hals, y también en Quevedo, Velázquez, o en la abultada bibliografía de la novela picaresca española... En todos los reflejos de ese mundo monstruoso y deforme que proclama su derecho a existir y produce, a partir del siglo XVI y ya abiertamente durante el XVII, lo que Díaz-Plaja llama «*la rebelión contra lo egregio*».

Este mundo, y a través de él mucho del arte español, va a sobrecoger a Rembrandt y va a obsesionarlo a partir de la muerte de Saskia, su primera esposa, y de la progresiva degradación a la que se somete hasta llegar a convertirse en un personaje más de esa esperpéntica chusma que le servía como modelo.

Son notables las observaciones de Díaz-Plaja sobre *La ronda nocturna*, donde, en vez de retratar al grupo marcial y arrogante de la tropa del capitán Banning Cocq —labor para la que había sido contratado—, el pintor refleja una actitud teatral, carnavalesca, «*una mascarada en la que nadie es y todos juegan a ser...*», donde se hace lugar y se da el mismo trato a la luz y la sombra, a lo sublime y lo ridículo, a lo majestuoso y lo grotesco.

La estética y el espíritu cáustico e irrespetuoso reflejados en *La ronda nocturna* enlazan directamente con el tema central de esta última obra de Guillermo Díaz-Plaja, aparentemente desconectada o difusa, pero llena de observaciones y sugerencias sobre la figura de «... *ese grande Rembrandt* —según palabras de Gaspar Gómez de la Serna, transcritas por el autor— *de paleta oscura, atormentada, caricatural, de misántropo humanístico triste y pobre, cuyos ocres apagados y sienas violentos, como su mundo deforme, pudieran muy bien haber servido de inspiración a Solana... Qué distinto de toda la sonrosada pintura flamenca, este sombrío Rembrandt que habla a nuestro corazón con el profundo lenguaje de cualquier pintor quevedesco de nuestra España*».—*ALVARO TIZON (Libertad, 3, 5.°, ext. 6. MADRID-4).*

JUAN BENET: *Trece fábulas y media.* Collages de Emma Cohen, Madrid, Alfaguara, 1981, 118 págs.

Las trece fábulas y media (de las trece, en rigor, la décima tiene dos finales posibles y hasta antagónicos), aun desprovistas de moraleja, parten de la necesidad de la *tergiversación:* por el humor y el juego de palabras, conceptos tan altisonantes como el destino, la muerte, el sacrificio, la filosofía y la función de la doctrina, alcanzan un tono más sosegadamente perceptible.

Algunas de ellas, como la cuarta (la única escrita en inglés), sobre la mala fortuna de un virtuoso del laúd, el azar del matrimonio y las deudas de la mujer, se aproximan al género del *chiste.* Si la fábula deja de sentar doctrina (aunque no deja de esbozar una llamada de atención ética, sea desde el escepticismo o no), el chiste ocupa su lugar, o se le superpone. Se trata de fábulas para ser contadas, puestas al servicio del uso oral, desligándose del tentador compromiso con un mensaje trascendente. A pesar de sí mismas, pues, reitero, el humor mantiene siempre sus aristas ambiguas.

La fábula primera y séptima humorizan, expresamente, sobre el destino. El destino, como un «trasto», llega a ser intercambiable o, en todo caso, tan poco conocido que el amo de la séptima cree recibir el suyo propio cuando en realidad se trata del de un impostor. Tan poco conocido, o indiferente: variantes de un mismo sentido: ni el destino es exterior, ni tiene forma definida. Es, por el contrario, aleatorio y, en última instancia, lo que se pone en juego es la validez de los rostros o las identidades que se «ofrecen» a los otros.

La segunda, sin hablar del destino, lo amplifica refiriéndose a los disfraces y, con ellos, a los malentendidos que se suscitan, a partir de un triángulo amoroso básico y convencional. Buena humorada sobre esa convención: el marido es su propia mujer, la mujer es el amante, el amante el marido. Y las combinaciones de disfraces pueden adquirir otra forma, que «no cambiará nada las cosas» (pág. 27).

Las fábulas quinta y sexta son variantes sobre el problema de Dios, que no es un problema, porque también se equivoca y, por tanto, cada hombre afronta sus propios errores. En la quinta, como no aparece el previsible ángel de Jehová «dando voces por el cielo» (pág. 48), Abraham e Isaac deciden comerse el carnero «como Dios manda». El lugar común, en este caso, también funciona como rasgo de acotación irónica sobre el sentido. Y en la sexta, Dios —que es Error y Vida— se muestra agotado de ver cómo los hombres lo siguen obedeciendo sin que eso le provoque a él ningún provecho. Hablando de errores, la

fábula decimotercera se burla del fatal destino de un discípulo, fiel a la doctrina del error y de la duda. El maestro sigue vivo, con sus canalladas.

Sobre el pensamiento y la doctrina también comentan e ironizan las fábulas tercera y octava. Esta última recrea la figura de Sócrates a través de un filósofo con nombre de comic —Demonax—, oscilante entre el respeto a los dioses y la heterodoxia. La muerte, en las fábulas novena, decimoprimera y decimosegunda, se muestra también desprovista del horror de la alegoría tradicional. Nunca se le deja lugar para que participe: de visita en la casa del comerciante, lo encuentra ya muerto cuando llega («lo de siempre», pág. 81); es un aspecto más de las previsiones del emperador; es una cualquiera que aborda en el camino a un caballero muerto. En este último ejemplo, nueva ironía sobre el destino: ambos, caballero y muerte, tienen el mismo destino, pero ella abandona airada el cementerio.

La décima (y media) habla sobre la estupidez de la guerra. Los dos finales —la victoria y la derrota del mismo ejército— son acompañados por la misma acotación: «No podía ser de otra manera» (pág. 91). Esta fábula es, quizá, la menos ambigua, a pesar (o a causa de) su doble final. En ella, como en algunas otras, se ataca el necio sentido de la obediencia entre los hombres: obedecer las verdades consagradas, creerse tantos solemnes conceptos, tragarse la píldora de tantas fábulas, en el peor sentido de la palabra, sin preguntarse por el otro final posible, la media fábula que siempre falta.—*MARIO MERLINO (La Palma, 24, 2.º izqda. MADRID-10).*

MARIANO PESET: *Dos ensayos sobre la propiedad de la tierra,* Editoriales de Derecho Reunidas, Madrid, 1982; 274 págs.

En los últimos años las cuestiones acerca de la propiedad han suscitado cada vez mayor interés. Comprender las relaciones de propiedad es, sin ninguna duda, acercarse al núcleo de una época, de unas situaciones. La comprensión de los cambios que se realizan en torno a la revolución burguesa o liberal ha de atender a las transformaciones de la propiedad en los siglos XVIII y XIX: el primero, como preparación y transición hacia una nueva época; el segundo, como cambio o ruptura definitiva con una situación anterior. El libro de Artola *Antiguo régimen y revolución liberal* (Barcelona, 1978) intentaba una síntesis de estos

problemas, mientras el de Manuel Ardit *Revolución liberal y revuelta campesina. Un ensayo sobre la desintegración del régimen feudal en el País Valenciano, 1793-1840* (Barcelona, 1977) centraba el cambio en Valencia, o Bartolomé Clavero, en *Mayorazgo. Propiedad feudal en Castilla (1369-1836)* (Madrid, 1974) examinaba los problemas desde esta institución o Josep Fontana, *La revolución liberal (política y hacienda, 1833-1845)* (Madrid, 1977), lo hacía desde los impuestos. Y otros muchos que no puedo enumerar: la bibliografía seleccionada que trae Peset en este libro abarca más de trescientas referencias. El interés en este sector es grande, y lo seguirá siendo, porque, además de complejo, es núcleo esencial.

Dos características condicionaban este tipo de estudios: *a)* En primer lugar, la multitud de campos y sectores afectados en esta zona de la historia, ya que la propiedad exige —aunque sea tan sólo referida a la tierra— el tener en cuenta muy diferentes sectores. Y el olvido de cualquiera de ellos pone en peligro el resultado a alcanzar. Amortización de la Iglesia y patrimonio real, impuestos, contratos agrarios, mayorazgos y desvinculaciones, señoríos, etc. *b)* En segundo lugar, existían —y existen— encontradas posiciones en los enfoques de estas cuestiones. En parte, por supuestos metodológicos distintos, sin duda; pero también, a veces, se reducen a discusiones terminológicas que enturbian el trabajo, sin que susciten mayores diferencias de fondo. Se transforman en polémicas un tanto estériles y oscurecedoras de las realidades que se pretenden comprender.

Pues bien: el libro que reseño es, creo, modelo de claridad y de organización de los problemas. Nítida síntesis del estado de las cuestiones, enriquecida, en muchas ocasiones, por la personal investigación del autor. Su amplitud de campo y la cuidadosa articulación de sus diversas partes y conceptos ayudan, a quienes están interesados en este sector, a centrar los problemas.

El libro tiene dos partes. La primera, *Propiedad y legislación*, ordena los cambios que se introducen en los esquemas de propiedad desde el antiguo régimen a la época liberal; en la segunda, *Señorío y propiedad*, entra más profundamente en el análisis de esta contraposición, desde la Edad Media hasta inicios del XIX. Una parte, por tanto, más atenida a las leyes, aunque con los desarrollos suficientes para entenderla dentro de unos condicionamientos sociales y económicos. En la segunda, el primer plano se centra en las transformaciones que se realizan en la propiedad y el señorío desde la Edad Media hasta las vísperas de la revolución liberal, con unas hipótesis bien fundamentadas de aquellos cambios. Veamos cada una de ellas.

La propiedad, desde una perspectiva jurídica, ha experimentado no-

tables cambios entre el antiguo régimen y la época liberal. La propiedad antigua se encuentra amortizada en buena parte —o vinculada—, sujeta a señoríos y jurisdicciones, sujeta a numerosos censos, señoriales o no, así como limitada por los privilegios de la Mesta. La fiscalidad de la monarquía incide en forma desigual sobre la propiedad, pues buena parte de ella, en manos de la nobleza y del clero, queda exenta de tributos, con mayor peso para el resto de la población. Incluso en Valencia o los países de la corona de Aragón, con la introducción del *equivalente* u otros tributos análogos, quedan fuera de estas imposiciones: la Iglesia, por exención; la nobleza, porque en la ciudad de Valencia se sustituye una imposición sobre la riqueza por unos derechos de puertas o sobre el tráfico, mientras en los pueblos se grava a enfiteutas, pero no los ingresos que por dominio directo tienen los señores.

En los años liberales se transforma el modelo de propiedad a través de las desamortizaciones y desvinculaciones, de la abolición de los señoríos o de la Mesta. Los arrendamientos anuales se generalizan —al igual que la hipoteca—, mientras los censos van desapareciendo mediante la redención de sus pensiones o cánones. La reforma de la hacienda significa, al menos en parte, un gravamen más intenso sobre la propiedad de tierra y casas; con la reforma Mon de 1845 se alcanza definitivamente una nueva situación fiscal.

En el final de la primera parte se ocupa de la codificación y la propiedad, con las líneas generales de la codificación europea y de su significado en esta materia. Un certero análisis del *Code des français* permite apreciar los nuevos esquemas de la propiedad que utilizan los liberales; el viejo ordenamiento feudal ha sido transformado mediante numerosas leyes —desde la desamortización a la desvinculación—, pero la regulación completa no se verificaría hasta el Código Civil de 1888-89, trasunto del *Code Napoleón*. El retraso de la codificación civil en España se explica por dos razones esenciales: primero, porque no era indispensable, ya que las leyes anteriores, como también la doctrina, habían transformado las bases de la propiedad; la segunda, porque surgen profundas discrepancias en el seno del bloque dominante, en especial desde Cataluña, ya que las soluciones que ofrecían los proyectos —en materia de herencia, en censos...— no favorecían las estructuras y realidades de algunas zonas. La cuestión foral, que se ha visto usualmente como discrepancias entre unidad y diversidad de ordenamientos, posee un trasfondo más profundo que, paulatinamente, ha empezado a estudiar la historiografía jurídica más reciente —por ejemplo, los trabajos de Johannes Michael Scholz, en el *Handbuch* de Coing, entre otros.

Pero pasaré a analizar la segunda parte, que trasciende más decididamente las normas jurídicas y abre enormes posibilidades a la investi-

gación actual. Mariano Peset dedica unas primeras páginas a definir y delimitar las cuestiones, porque las posturas encontradas u opuestas que se han asomado al estudio de la propiedad y el señorío, aunque sin duda han prestado viveza y penetración a las cuestiones, en ocasiones se han convertido en discusiones interminables de terminología. Por esta razón, precisa los diversos componentes institucionales del mundo feudal: *a)* relaciones feudovasalláticas o internobiliarias del feudalismo clásico que, existentes en la Alta Edad Media, van desapareciendo a medida que se fortalece el poder real, como una instancia distinta; *b)* relaciones feudoseñoriales, entre señores y campesinos, que se conservan más largo tiempo en el este o el noroeste hispano, mientras se transforman en Castilla o Andalucía ya en la Edad Media; *c)* propiedad feudal —concepto analizado por Clavero— que conserva unos trazos antiguos en las propiedades de la Iglesia y la nobleza, de los pueblos hasta la revolución liberal, cualquiera que sean los contratos de explotación de la tierra, es decir, aunque aparecen arrendamientos generalizados. Pues bien: la evolución fue diferente en Castilla y en los territorios de la Corona de Aragón o Galicia. En toda España en la Edad Media existen unas relaciones feudoseñoriales basadas en la división de la propiedad de la tierra; pero ya desde el XIII y XIV en Castilla se produce una diversificación que está predominantemente completada en el XVI, según muestra Noël Salomon. Este cambio se debe a numerosos factores, desde las necesidades de defensa de la frontera, que conduce a tipos de propiedad más evolucionados, o las dificultades, por falta de gentes, para la repoblación de Andalucía. Los mecanismos feudoseñoriales se ven quebrantados, incluso por los mismos señores que aceptan formas de explotación a través de arrendamientos para asegurar la población de los señoríos o el mantenimiento de unos ingresos que la devaluación monetaria socava continuadamente. De ahí surge una estructura jurídica diferente —aunque sea idéntica en el fondo—. En la Corona de Aragón se mantiene la división de la propiedad con unas formas más arcaicas que, sin embargo, no indican menor desarrollo hacia el capitalismo posterior. En el siglo XVIII esa división de la propiedad de la tierra va a favorecer precisamente el cambio frente a las menores posibilidades en las zonas centrales y sur; la burguesía de las ciudades va a adquirir con facilidad tierras, aunque sea sólo su dominio útil o enfitéutico, porque sólo el dominio directo se encuentra amayorazgado —cosa que no es posible en Castilla—. De este modo las zonas que, a primera vista, aparecen como arcaicas presentan unas posibilidades de transformación más profundas y ágiles... Esta es la hipótesis central de sus análisis, que, desde luego, poseen una riqueza y detalle en que me es imposible entrar. Su buen conocimiento de las situaciones valencianas, su complemento en otras zonas, logran reconstruir el proceso,

negando simplificaciones anteriores que atribuían a Valencia o a Cataluña sucesivas refeudalizaciones o dureza de su régimen señorial; en la cuestión de los moriscos sienta la hipótesis, que parece cierta, de que fue el primer gran embate contra el sistema más que un fortalecimiento del mismo... En suma, una síntesis meditada y bien informada que asienta con firmeza algunas líneas de investigación recientes y abre vías nuevas para proseguir la búsqueda.—*TELESFORO MARCIAL HERNANDEZ SEMPERE (Departamento de Historia Moderna. Universidad de VALENCIA).*

"NIEBLAS", DE BLAS MATAMORO

Nieblas, de Blas Matamoro [1], puede ser leído literalmente o de manera alegórica. Como el relato de la transformación paulatina de una ciudad en la que ha dejado de brillar el sol y cuyos habitantes acaban sometiéndose a su nueva realidad, tan inexorable como permanente.

También se puede pensar que se trata de una versión oblicua de la Argentina de los últimos años, versión posible gracias a la capacidad traslaticia y sugerente propia del lenguaje. La ciudad en cuestión es Buenos Aires y no lo es, es un espacio tan reconocible como no identificable. Quiero decir: las marcas contextuales aluden a la ciudad por antonomasia, a la propia, a cualquier otra, o al extraterritorio en el que uno acaba por vivir en estos tiempos de migraciones y de exilios.

En cualquier caso, no hay duda de que se trata de la dolorosa narración de una pérdida. Huye la claridad y las sombras penetran lentamente lo cotidiano, se apoderan de todos los rincones de la vida y la vuelven oscura. Posteriormente, el hábito, la implacable costumbre, crea hijos de la niebla. Crea seres dispuestos a hundir en el olvido el calor y la luminosidad, a borrar la memoria que aún la convoca.

En el conjunto de cuentos aquí reunidos, diversos por su conformación y temática, existe, sin embargo, una pátina de neblinosidad, una turbia adherencia incorporada al perfil de lo cotidiano, que los recorre y acaba por otorgarles un aire familiar. Porque lo que tienen en común los cuentos reunidos en *Nieblas* es ese punto de partida, ese núcleo vital que continuamente los está informando: la certeza de que lo habitual se ha vuelto extraño, de que lo conocido deja de serlo.

Importa destacarlo así porque con ello se define un derrotero: narrar

[1] BLAS MATAMORO: *Nieblas*, Buenos Aires, Editorial de Belgrano, 1982.

es tanto la afirmación de que la identidad es problemática cuanto un ejercicio de autorreconocimiento. Sólo el empeño de los que aún siguen fieles a los postulados de un realismo al que se ha querido convertir en paradigmático, será el que deje de advertir en estos relatos el celo de un narrador que, fiel a su propia búsqueda, nos entrega su visión de lo inmediato y de lo lejano.

En los cuentos de *Nieblas* aparecen lenguajes diversos, jergas y actitudes que definen situaciones. Narrar acerca de ellas será un ejercicio de pugna contra lo aparente, de persecución del sentido oculto tras lo anodino, tras lo codificado.

Aparecen asimismo diversos ámbitos, no sólo en cada uno de los cuentos, sino también en la interioridad de los mismos. Y al decir ámbitos no me refiero solamente a los espacios, las diversas calles y las diferentes casas en las que tienen lugar las situaciones narradas. Quiero significar la presencia de atmósferas y de maneras de experimentar el tiempo, los conflictos; modos de aprehensión de lo inmediato y de lo lejano.

En este sentido, los personajes se hallan sometidos a situaciones cuyo relato los envuelve y los comprende: es la alienación de la pareja de *El ídolo y la loba* la que avanza sobre su espacio privado. El sexo, propuesto por el cine, y el arrebato que promueve el cantante, ídolo de papel de la sociedad de consumo, son más reales que la pareja a cuya enajenación asistimos. Han perdido todo contacto con el placer original y, ofreciéndose a las creaciones artificiales del consumo, llegan a ser caracteres de papel, meras imágenes de sí mismos, apenas las señales de lo que fue o pudiera haber sido.

Es la alianza de la religión y la pasión por la guerra y por las armas lo que conforma la imagen del tío Wilfredo, verdugo cuya bonhomía esconde, sin embargo, el culto ciego al que siempre ha estado abocado *(Recuerdos del tío Wilfredo)*. Es la inutilidad de la acción de los personajes de *Escena de guerra,* aludidos sumariamente por la utilización del verbo en la tercera persona del plural, cuando se deshacen de sus libros y los convierten en pasta de papel, para defenderse de los avances de la represión. Es la fantasía la que gana terreno en el espacio narrativo de *Primera semana de amor,* convirtiéndose en el objeto del relato.

La perspectiva fantástica orienta *El verano de 1920, Incesante, Ellos y nosotros*. En el primero, el niño de la historia se halla extrañado en su pequeño mundo, que es en realidad varios mundos: el de su madre, quien procura convertirlo en un pianista famoso; el de su abuela, que reprime su sexualidad; el del tío Moncho, una mezcla de lo tropical y lo ibérico; el de Ifigenia Romanova, vago trasunto de la Rusia zarista. El mundo de la música, con sus propias resonancias secretas colándose

en las partituras y manifestándose como presencias desconocidas. La casa y la calle, el denso calor y el interior cerrado de la sala de la maestra de piano, el viaje a través de la bochornosa siesta estival, la lluvia que finalmente se desploma al caer la tarde, constituyen vivencias que más que imbricarse parecen colisionar en la confusa mente del niño. El despertar sexual, el deseo y la prohibición, las diferentes jergas que componen diferentes modos expresivos, se entrecruzan en la percepción extrañada del adolescente, quien las padece como una pesadilla.

En *Incesante,* la prodigiosa garra del concertista evoca lo maravilloso y lo repulsivo al mismo tiempo. Lo monstruoso aparece así como una categoría ambigua, positiva y negativa, oculta a los ojos de los demás, pero incontrovertible realidad para el pianista. Del mismo modo, también lo monstruoso recala en la figura del minotauro, cuya memoria es más poderosa, más trascendente en la mente de los hombres que el heroísmo de Teseo, ávido de una gloria que busca conquistar a través de la hazaña *(En el laberinto).*

Ellos y nosotros, por su parte, recuerda *Casa tomada,* uno de los cuentos de *Bestiario,* de Julio Cortázar. En este cuento los invasores son los gatos, que se apoderan de la casa y la destruyen, poniendo de manifiesto la fragilidad del proyecto de la pareja de la historia narrada.

En estos relatos lo fantástico va a consistir fundamentalmente en una suerte de fisura que el extrañamiento del narrador abre en la cotidianeidad vivida por sus personajes, presentándola no en su superficie convencional, sino acentuando el proceso de la percepción de los sujetos de la narración. En este sentido, los cuentos se presentan como resistencia a lo aparente; comunican desde la transgresión, privilegian lo oculto, lo secreto.

Hay otro grupo de relatos en los que la pluralidad de discursos conforma una trama que surgirá de la lectura posible: aparecen como propuestas al lector, quien deberá extraer el sentido de su entrecruzamiento. Utilizando un procedimiento ya frecuente en la novela contemporánea, pero poco para el relato breve, el autor nos ofrece diversos puntos de vista, cuya suma da el significado al relato. Es el caso de *Snack bar, Las horas y los días, El.* Asimismo, *Variaciones sobre un tema original* reúne irónicamente las diferentes posibilidades narrativas que pudieran derivarse del mismo nudo conflictual.

En *El gato Punch* la ternura opera a partir del reconocimiento del otro; el diálogo no es sino la manera de llegar al otro, de integrar su perspectiva, de aceptarlo, una vez superado el desdén del *homo sapiens* y su inveterado falso orgullo. En el espectro de lecturas posibles, leo este cuento como un elogio de la ternura, última propuesta, a mi entender, del ejercicio de autorreconocimiento. Lo alegórico, lo fantástico,

el absurdo, la pesada carga de lo cotidiano, de lo perverso, la asfixia que por momentos testimonian los relatos de *Nieblas,* encuentra en él aire fresco, el resquicio por el que se cuela lo posible.

Los juegos con el lenguaje, las diferentes perspectivas incorporadas, algunas imágenes verdaderamente felices y las diferentes propuestas al lector son algunos de los méritos de estos cuentos, que vienen a sumarse a la larga serie de conquistas que el género ha obtenido en la América de habla hispana. En particular, señalo dos preferencias. A mi entender, están plenamente logrados: *Incesante* y *Recuerdos del tío Wilfredo.—ENRIQUETA MORILLAS (San Gerardo, 2, 7.º, C. MADRID-35).*

HUMOR EN GENERAL Y CINISMO EN PARTICULAR

JESUS TORBADO: *La ballena,* Editorial Planeta, Barcelona, 1982.

«Una aventura romántica y absurda que es también un canto a la amistad y una sátira de nuestro tiempo», dice la portada del libro a modo de subtítulo y, efectivamente, así es. El invento que Torbado se ha hecho es una tontada; tontada con gancho. Gancho, porque se dicen cosas, y porque cada uno de los personajes tiene su particular encanto.

El autor se hace con una frase de Mark Twain, que se va a convertir en la filosofía de fondo de todo su relato. Antes de dar comienzo el primer capítulo cita: «Las personas que intenten encontrar un motivo en esta narración serán perseguidas. Aquellas que pretendan hallar una moraleja serán desterradas, y las que traten de encontrar un argumento serán fusiladas». A partir de aquí, Torbado-Twain se ponen en marcha.

«Serafín —describe el autor a su protagonista—, por entonces, estaba seguro de que iba a ser feliz en aquel lugar. Acababa de alquilar la casa por poco dinero. Y por fin se había convencido de que lograría componer no sólo bellas canciones que le darían dinero, sino incluso alguna obra más extensa e importante, quizá una comedia musical o hasta una sinfonía.

Estaba solo y contento de estar solo; es decir, se sentía joven. Separado de Silvia por seiscientos kilómetros y por demasiados conflictos, ni siquiera la echaba de menos en aquellas necesidades más toscas que hasta entonces le habían solucionado. Podía organizar su vida sin muje-

res. No se preguntaba ya cómo se las arreglaba ella, qué clase de educación daría a su hijo Carlos, si saldría con otros tipos y cómo serían, si pensaría en él. Volcaba todas sus energías en instalarse en aquella casa.»

Serafín es un músico fracasado que ha decidido retirarse en una playa del Levante español. Allí se encuentra con dos curiosos personajes que serán sus compañeros de fatigas en su vida de retiro: un tabernero escocés especialista en hamburguesas y un pope que organiza espectáculos de dudosa moralidad.

El pope, Darío Víctor Hugo Moscoso Hernández, natural de Sololá (Guatemala), descendiente de un obispo conquistador, cincuenta y dos años, había huido del Monte Athos a causa de la homosexualidad de los monjes. En la actualidad monta números de ligero pasatiempo para los turistas veraniegos, pero en realidad lo que le gustaría es fundar otra religión.

Una mezcla de humor y cinismo

Dice el pope acerca de esa nueva religión que le ronda la mente: «Son el mejor negocio del siglo, hermano. Estas tierras están llenas de gentes ansiosas y sin asiento, más o menos como nosotros mismos; sólo que peores. El mundo está preñado de malages y malafollás. Ya lo dijo el salmista: *omnes simil aberraverunt, depravati sunt: non est qui faciat bonum, non est nec unus*. Eso es, ni uno bueno queda. Reuniríamos aquí a una docena de fieles y luego inventaríamos una iglesia por correspondencia, con cuotas de ingreso y módicas mensualidades. Es cuestión de organizarse bien y de inventar algún género de mística que atraiga a todos los descarriados que no hayan sido aún atrapados por las otras religiones. O bien arrebatarles sus fieles por las buenas, con astucia y encanto. Deben de ser miles de ellos, numerosos como las arenas del mar. En un par de años podríamos hacernos ricos.»

Frank, el hamburguesero, es el dueño del lugar denominado «Palacio de Frank»: «La taberna —describe Torbado—, pretenciosamente denominada Frank's Palace en un rótulo colgado en la fachada a la manera de los reclamos ingleses medievales, palabras semigóticas que se apoyaban en el vigoroso león de los Estuardo pintado en dorado y rojo por artista de paso a cambio de una semana de manutención y posada.» Esta famosa taberna será un centro de acción importante en el desarrollo del relato.

Silvia y Carlitos, ex mujer e hijo de Serafín, también ocupan un lugar destacado en la novela. «Alguna vez había pensado Silvia —dice

el autor— despojar a su hijo del recuerdo feliz que tenía de su padre a base de críticas, y aunque sabía por experiencia que resultaba inútil el intento, no abandonaba la técnica. Como esos generales que sacrificaban a centenares de hombres para demostrarse a sí mismos que estaban defendiendo su honor inútil.

Siempre había sido obcecado y rencoroso y poseía el don maravilloso de culpar a los otros de sus propias desdichas, con lo que, por lo menos, nunca se sentía desgraciado del todo.»

Una mezcla de decepción y ternura

Fue Silvia quien abandonó a Serafín: «Yo era el símbolo del poder —dice el Serafín abandonado—, ¿comprendes? Del poder del macho, ¡pobre de mí! Y mi mujer decidió un buen día liberarse de ese poder, sacarme de la cama y buscarse a sí misma. Eso al menos es lo que me dijo. Quería ser libre, eso dijo. Y como tampoco a mí me importaba mucho ser libre y tener la cama vacía, me vine a componer canciones en Aguanegra. Es una historia vulgar y poco apasionante.»

Pero la vida tampoco se presenta simplemente fácil para la activa y vital Silvia. Unos problemas vienen a ocupar el lugar o hueco que dejan otros: «Y una vez en casa —escribe Torbado— le asaltaba el drama habitual. Una mujer liberada que debería enfrentarse a su destino solitario y maravilloso tenía que recoser los pantalones de su hijo, preparar la cena, escuchar la radio o reparar el enchufe de la plancha. ¿Cómo no iba a enfurecerse?» Y, sobre todo, el gran drama de Silvia es que le parece que sigue amando a Serafín, a pesar de los pesares: «Ahora que había conseguido fabricarse su propia soledad, su propia y deseada libertad, le resultaba más fácil pensar en Serafín sin las alambradas que en otro tiempo le cercaban el corazón. Ese pensamiento era siempre una melancolía y desembocaba siempre en una evidencia que ya no le dolía: seguía queriéndole. Nunca se había atrevido a proponer aquella conclusión al análisis de nadie, ni siquiera al suyo propio, porque todo amor exige proximidad, y no tenía deseo alguno de vivir al lado de Serafín Hernando. ¿Y, sin embargo, lo amaba?»

No, Silvia no está dispuesta a dar marcha atrás: «Aún era una mujer joven y atractiva. En cualquier parte —dice su autor— podía encontrarse con alguien suficientemente cariñoso y bueno como para hacerle olvidar para siempre a Serafín.»

En cuanto al hijo de ambos, Carlitos, Torbado describe: «Era un chico muy alto y muy delgado, como su padre. Llevaba el cabello largo, más por pereza que por gusto. Los mechones lacios, de un hermoso color pardo, le cubrían frente, orejas y cuello. Aun punteado

de espinillas y sombreado por un vello demasiado patente que todavía se resistía a rasurar, su rostro era hermoso.» O al menos, tanto su padre como su madre le encontraban hermoso, tal vez esto formaba parte de lo mucho que le querían.

La llegada de la ballena

En medio de este baile de personajes, la inesperada aparición de un gigantesco cetáceo viene a ocupar el centro de atención de todos ellos.

La ballena muerta, flotando en la playa solitaria, no sólo trastornara las existencias de cada quién, sino que los enfrentará a los poderes establecidos: el cura, el sargento de la Guardia Civil, el alcalde y hasta un ministro. En la lucha que se entabla por la posesión de la ballena todos intervienen, y en estas intervenciones va quedando fielmente reflejada la personalidad de cada personaje.

En un principio no hay quien no se haga ilusiones de entrar en el reparto del cetáceo recién encontrado: «Cuando las autoridades y los curiosos —escribe Torbado— se tranquilizaron un poco, alguien planteó la cuestión de si ellos podían aprovechar aquella riqueza. En otras palabras, a quién pertenecía un pez tan espléndido y tan difícil de capturar. Podía hacer ricos a todos los presentes si lo repartían con buen juicio. Y si evitaban, naturalmente, que otros advenedizos se acercaran a tomar parte del botín.»

Entre las distintas elucubraciones mercantiles, de las que nadie se libra, cabe destacar la del hamburguesero escocés: «Los silogismos que Frank había elaborado entre los últimos adioses de su borrachera eran propios de un aprendiz escolástico. Cerca de su casa había una ballena de unos cincuenta mil kilos de peso. Las ballenas son comestibles. La ballena no era de nadie. La ballena podía convertirse en carne de hamburguesa...

Si el conseguir un congelador suficientemente grande para almacenar todo aquel picadillo y se decretaba que éste era de su propiedad, podría servir hamburguesas sin apenas coste durante al menos veinte años. Ergo se haría rico de una vez por todas.»

Todos desean mercantilizar la ballena, ni el bohemio Serafín queda libre de tal intención: «Quizá fuera más conveniente, antes de lanzarse de lleno al quinteto, escribir alguna canción cuyo protagonista fuese una ballena. Los niños eran grandes devoradores de discos y aquel tema les resultaría apetitoso con un poco de apoyo publicitario de la televisión. Si todos deseaban hacerse ricos con aquel delicado

animal, la utilización de los cantos de las ballenas como objeto mercantil no debería avergonzarlo.»

Pero la ballena acaba siendo devuelta, ya putrefacta, al mar.

AVENTURA ROMÁNTICA Y ABSURDA

Si la novela toda es calificada por su autor de «aventura romántica y absurda», la aventura de Serafín con su joven amante, que dura exactamente cincuenta y siete días, es especialmente romántica y refrescantemente absurda. Pasados los amoríos, Serafín recuerda nostálgico: «A una muchacha que sólo quería oír hablar de coches rápidos, de esas canciones de moda, por debajo del nivel humano... Voy yo y le cuento que Liszt era un ligón, que Brahms no soltaba el puro de la boca, que Alban Herg tenía que tocar los valses de Strauss con un armonio asmático, en romerías pueblerinas, para pagar sus propias composiciones... ¿Has oído? ¡Amada eterna! ¡Flor de té, flor de la canela, alhelí, flor de ..., cuántas hermosas palabras le dije! ¡Amada eterna de dos meses! »

En los comienzos del libro Jesús Torbado recoge una frase de C. Drummond de Andrade que habla acerca del amor y dice: «...Tranquilízate, el amor es eso que ves: hoy se besa, mañana no, pasado mañana es domingo y el lunes nadie sabe qué sucederá». Y así también hace el autor que sus personajes vivan sus respectivos amores.

Más profundo y serio se muestra Torbado con el tema de la amistad y en las páginas de su trabajo le dedica un constante positivo canto.—*ISABEL DE ARMAS (Juan Bravo, 32. MADRID-6).*

ENTRELINEAS

ALBERTO GIRRI: *Páginas seleccionadas por el autor.* Estudio preliminar de Horacio Castillo, Celtia, Buenos Aires, 1982; 221 págs.

Desde *Playa sola* (1946), la obra de Girri (1919) viene desarrollándose conforme al paradigma de rigor que él mismo reconoce en Hans Holbein: *Lo duradero es estático.* Y ello sin desdeñar el autorretrato

irónico que lo complementa: *Hombre de cabellos peinados al medio con una bien cuidada raya, quise hallar una forma de vivir indemne entre los hombres.*

Estas proclamaciones que intentan sacar la poesía del tiempo y encontrar en esa isla anacrónica cierto refugio contra lo inaferrable de la vida, lo incomprensible de lo real (que sólo se cree comprensible en tiempos de entusiasmo, cuando el Tiempo ocurre), se convierten en una voluntad de «existir a través de la poesía». Por ello, por lo intemporal, lo inmóvil, la defensa contra el absurdo y la busca de lo inmarcesible, la poesía de Girri es una suerte de religión laica, que no supone ni halla dioses ni liturgias, pero que alcanza cierta sequedad ascética, muy acorde con unos versos suyos de 1957:

Debajo del cielo está el fuego;
somos la madera, la sequedad,
el soplo que mantiene el fuego.

Podría pensarse que madera es materia y que fuego es combustión orgánica. También, que el infierno es ígneo. Por ambos lados, la travesía del desierto o el descenso al Averno, llegamos a la experiencia de sequedad y despojamiento que es inherente al místico. Girri propone honrar al bien con la belleza; por lo tanto, estima que la poesía es, finalmente, ética.

Eterna persecución, impulso hacia el aniquilamiento, la vida debe ser salvada, acaso porque lo merezca. Y tal es la tarea de la poesía girriana, sin predicar, pero advirtiendo.

En los momentos más hondos (bajos, depresivos) nada merece salvación, y en los de más modesta lucidez se afirma que reconocer lo incomprensible es empezar a comprender. En todo caso, el poeta es, además, consciente de que ha nacido en una época de extenuación cultural, cuando todo ha sido dicho y el margen para desarrollar la obra es escaso. Y lo es todo.

Escritor de concisión extrema, que no elude los riesgos del prosaísmo, amante de la claridad y la razón y hundido en un mundo irracional y oscuro, Girri va del poema a la reflexión epigramática, la prosa de ocasión y el cuento. Cualitativamente, éste su orden de lo mejor a lo peor. En esta muestra, precedida de una propedeusis y seguida de juicios críticos selectos y cronología, se puede apreciar rápidamente el «todo Girri», su tarea singular, sostenida, que se constituye como central a partir de su propio y empecinado marginamiento.—*B. M.*

RODOLFO MARIO AGOGLIA: *Conciencia histórica y tiempo histórico*, Universidad Católica, Quito, 1980; 216 págs.

Dos bloques temáticos articulan el presente libro del profesor Agoglia, filósofo argentino radicado, desde hace años, en Ecuador: el primero indaga acerca de las posibilidades y contenido de una filosofía general de la historia; el segundo se aboca a razonarla desde una óptica latinoamericana.

Las apoyaturas de Agoglia son, como corresponde, históricas, esto es: va construyendo su filosofía de la historia sobre la historia de la filosofía de la historia, a partir del concepto humanista del hombre como ser práctico a la vez que cognoscente, para luego atravesar la Ilustración y Kant y llegar a la dialéctica hegeliana por la contestación del romanticismo de Fichte y Schelling.

Las notas de lo histórico que Agoglia va decantando son: una definición del hombre como ser histórico y de la historia como praxis específicamente humana; una cualificación del tiempo a partir de la realización de dicha praxis; la creciente liberación del hombre respecto a sus servidumbres a medida que hace y conoce la historia; finalmente, el carácter social, como práctica, y dialógico, como saber, de la razón histórica.

El segundo bloque intenta mostrar cómo el proceso universal del hombre, la razón y la historia (que son una trinidad básicamente unitaria o que tiende a la unidad) se da siempre en condiciones concretas y peculiares, o sea que la civilización en abstracto es, en realidad, el sistema de las culturas particulares.

> Las culturas auténticas son... siempre nacionales y su contribución al desarrollo de una cultura universal se mide precisamente en relación con su grado de autenticidad. Por esta razón, una cultura importada, por más altas y depuradas que sean sus producciones, no es nunca una cultura genuina (pág. 161).

Aquí Agoglia abre el espacio dialéctico donde se diseñan y deben resolverse las tensiones contradictorias. En efecto, para pensar la praxis de la liberación latinoamericana hay que «importar» desde Giordano Bruno hasta Marcuse, pasando por la lengua castellana, imposición de los conquistadores. Estas tensiones no se pueden resolver en un libro, sino en la práctica política de la que pueden dar cuenta los libros. El autor señala tres pautas para dicha praxis, a partir de la elaboración de su discurso: hacer una filosofía que lo sea de la historia, que sirva para definir la cultura latinoamericana en el marco del llamado Tercer Mun-

do, y que sea prospectiva y sintética, es decir, que defina el hoy por el mañana y que renueve en la síntesis las propuestas del pasado, sin repetirlas.

He aquí un texto que goza de la habilidad expositiva del buen profesor, de la solidez del buen estudioso y de las incitaciones que deja en todo lector activo un buen pensador.—*B. M.*

EUGENIO TRIAS: *Lo bello y lo siniestro*, Seix Barral, Barcelona, 1982; 190 págs.

Estos artículos, aparentemente colecticios (se refieren a la teoría kantiana sobre lo bello y lo sublime, las doctrinas estéticas de la neoplatónica Academia florentina, al filme *Vértigo*, de Alfred Hitchcock; al análisis freudiano de la tragedia griega y al barroco), giran en torno a una constelación de correspondencias que Trías indaga desde la introducción y el primer estudio: la teoría kantiana que establece la categoría de lo sublime se corresponde con la del infinito romántico, lo siniestro freudiano y la señalización del espacio sin límites en el barroco.

Esta familiaridad conceptual no es meramente histórica, es decir, que no señala la simple reiteración de parecidos entre categorías a través de los siglos, sino que sirve al autor para cristalizar su propia reflexión estética, de algún modo anunciada ya en su inaugural libro *La filosofía y su sombra:* lo bello es lo dionisíaco, el lado oscuro del saber, un velo que oculta un abismo, es decir, un espacio sin cerco, ni fondo, ni bóveda, cuyo emblema es el exceso de la pintura barroca sobre los edificios del siglo desmesurado.

Como el infinito siempre ha existido y lo siniestro también, pues es lo familiar rechazado que retorna bajo las especies de lo amenazante, es posible hoy gozar con el pavor de la tragedia griega, suceso que inquietaba a Marx y que Freud intenta explicar (a Marx y al resto de la gente).

Trías pone al servicio del texto su experiencia de buen expositor docente, a la que agrega una hábil administración de las noticias. Maneja categorías psicoanalíticas que, fuera del litoral catalán, por desdicha, poco tienen todavía que hacer en las humanidades de esta península. Más allá de las simpatías epocales —vivimos un neobarroco consumista y un neorromanticismo pasota—, su meditación va del apunte histórico al establecimiento de niveles teóricos que interesan al campo de la estética especulativa.—*B. M.*

FERNANDO SAVATER: *Nietzsche*, Barcanova, Barcelona, 1982; 144 páginas.

En este siglo todos somos nietzscheanos y nadie lo es. La disolución del sistema y el imperio del fragmento como género fundamental hacen que no se pueda ser ya de tal o cual aparato filosófico y que los antiguos edificios decimonónicos, desmontados, circulen en una suerte de Mercado de Pulgas de la ideología.

Por ello es factible tirar de Nietzsche a partir de perspectivas distintas, todas ellas válidas. Es un océano de aguas con diversa temperatura y profundidad, en el cual habitan variadas faunas.

Savater hace, a propósito de Nietzsche, su autorretrato. Esto es perfectamente lícito, si creemos, con Thomas Mann, que no vale la crítica si no es, al mismo tiempo, una confesión. Nietzsche funge de padre de Savater, a partir del principio de Reboul: Nietzsche es un filósofo ante el cual uno se explica.

Parte de la lectura savateriana es una embestida contra el Anticristo nietzscheano construido por Lukács y ciertas sacristías marxistas (de paso: también todos somos marxianos en estos años y nadie es marxista), quienes responsabilizaban al alemán por las consecuencias del nazismo, a la manera como Popper complica a Platón, Hegel y Marx en la existencia de los campos de concentración estalinianos.

Savater toma partido, pues, por Nietzsche como el Anticristo de Hegel, siendo éste el Lógico de lo Real que culmina la obra de crítica racional y sistemática de lo existente programada por la Ilustración. Su Nietzsche es una suerte de libertario que ataca la cultura y propone un retorno a la libertad natural (y sus jerarquías), el imperio de la fuerza sin límites, la derogación de los cleros, la devaluación del progreso y la historia, en tanto enajenan el presente humano en un futuro hipotético, que se privilegia por encerrar la Promesa de la Dicha.

No se escapan a Savater las paradojas del pensamiento nietzscheano, por ejemplo: cuando propone vivir a partir de la muerte de Dios, o sea la abolición de todo orden, lo hace por medio del lenguaje, el orden por excelencia, y concluye con melancolía que Dios subsistirá mientras haya gramática; o cuando, para recuperar la libre naturalidad del hombre, naturaliza las diferencias entre los hombres, lo cual es un modo de desacralizar la Razón santificando el Poder (de este hilo tiraba el nietzscheano Hitler); al enfrentar a la Ilustración (más Savater que Nietzsche) y enaltecer la voluntad de poderío, se está concluyendo con uno de los principios ilustrados fundamentales: dominar la naturaleza es extender el dominio del hombre sobre el hombre.

En parte, este texto divertido y provocativo es un programa de época y señala el intento de la joven filosofía española de los setenta en el sentido de escapar a las dos capillas dominantes en aquel tiempo. En otro orden, el libro es un ensayo de propagación del libertarismo nietzscheano, y tiene ambiciones más amplias. Está escrito en uno de los dos mejores registros de Savater (el otro es el periodístico): el del maestro de filosofía que, desconstruyendo una obra vasta y compleja, hace pensar al lector a partir de sus propias perplejidades.—*B. M.*

JÜRGEN HABERMAS: *Sobre Nietzsche y otros ensayos.* Traducciones varias, prólogo de Manuel Jiménez Redondo, Tecnos, Madrid, 1982; 110 págs.

Los tres ensayos del presente volumen *(La crítica nihilista del conocimiento en Nietzsche, ¿Para qué aún filosofía?* y *Hacia una reconstrucción del materialismo histórico)* cubren el período 1968-75 en la producción de Habermas, o sea el arco que va de *Conocimiento e interés* a *La reconstrucción del materialismo histórico* (ambas editadas en Madrid por Taurus).

Como señala Redondo en su estupendo prólogo, estos años marcan la definitiva crisis de la dialéctica como estudio de la dinámica entre sujeto y objeto y, por lo mismo, un trauma profundo en la teoría crítica. De ella intenta salir Habermas proponiendo a los filósofos que se conviertan en sociólgos, o sea en críticos sociales del saber y de la praxis. Para esto parece inútil insistir en la clásica postura marxista (hacer de Hegel un materialista), pues la crítica, en la perspectiva hegeliana, es la asunción de ideales ante la realidad, y los ideales sociales de hoy están en disolución y han perdido vigencia.

Tampoco es factible hacer de la crítica un sistema, o sea una construcción plena de sí misma en que la explicación primera es también la última y se encuentra como conclusión lo que se planteó como presupuesto. Ni contentarse con ejercer la filosofía como una crítica de la ciencia en general, o sea una crítica metacientífica del saber científico. Habermas concluye que la filosofía sólo es vigente si se transforma en una crítica material de la ciencia y de su validez, si cuestiona la realidad de la comunicación y si enfoca la práctica científica en el marco de las decisiones sociales.

Más que una filosofía en términos clásicos —y Habermas es un melancólico heredero de la «gran filosofía» clásica y un revisionista hegeliano que no puede prescindir de Hegel— se trata, pues, de instaurar una teoría de la sociedad, última misión de la Escuela de Francfort, de la que Habermas es el ejecutor o, tal vez, el albacea testamentario.

¿Qué pinta Nietzsche en todo esto? Por de pronto, aportando a la filosofía el antisistema, la meditación fragmentaria y local, que no excluye la óptica universal, pero haciendo de ella un uso crítico, es decir, no teológico. Se trata de criticarlo todo, pero no desde el trono de la Gran Diosa Crítica. El nihilismo cognoscitivo nietzscheano, al proclamar la imposibilidad de emitir juicios sin intereses vitales de por medio, es un cuestionamiento del trascendentalismo kantiano y un aporte a la teoría de las ideologías, incluida la fundada en Marx y Engels. La vida es criticable, pero dentro de la vida y no en un más allá hipercrítico que la trascienda. Si no, la crítica, por correcta que sea en su lógica interna, no vale la pena, o sea: no vale la pena de ser vivida como crítica a costa de la vida misma.

Las tareas de Habermas son ambiciosas y, a menudo, terribles. Basarse en un sistema como el hegeliano para deshacer la coerción del pensamiento sistemático, pretender teorizar el materialismo histórico a partir de una teoría dispersa y contradictoria como la que recogen los textos marxianos clásicos, sostener la vigencia de la filosofía como un pensamiento impersonal que se eleve sobre los ritos académicos y las logias del terrorismo universitario son desafíos que pueden con cualquiera. La obra de Habermas es la respuesta constante y provisoria a estos desafíos. En esto, sigue el dictamen de su maestro Adorno: la filosofía se ocupa del Absoluto, pero para no traicionarlo debe callarlo, y se preocupa por la verdad, pero para no adulterarla hace como si ella no existiera.—*B. M.*

VICTOR FUENTES: *La marcha del pueblo en las letras españolas. 1917-1936.* Prólogo de Manuel Tuñón de Lara, De la Torre, Madrid, 1980; 187 págs.

Desde el juntismo de 1917 hasta el alzamiento de 1936 van veinte años intensos de vida española y europea: la guerra y la posguerra, la difusión de la revolución rusa, el auge económico español de los veinte, la experiencia política de la dictadura, la caída de la Corona, la República y sus vaivenes, el conato de guerra civil de 1934. Encabalgado en esta

sucesión de hechos va un proceso editorial y literario de no menor envergadura: la aparición de una gran industria papelera unida a la cultura de una burguesía liberal, pequeña, pero muy activa; las vanguardias, el esteticismo y, frente a ellos, una escritura al servicio de la militancia revolucionaria, sea de signo socialdemocrático, anarcosindicalista o comunista.

Fuentes escarba en los espacios menos fatigados por la crítica habitual, en busca de expresiones marginales o contestatarias de la literatura española, a la vez que conecta estas muestras con las variaciones en la sociología del consumo literario: la mayor producción de material impreso en la década de 1920, la política de lectura de la República, el creciente interés de la sociedad por los temas del poder y las ideologías.

Estos años son también los de la militancia, no sólo porque los escritores adhieren o actúan en agrupaciones partidarias, sino porque la propia sindicación de los intelectuales se politiza intensamente, desde la derecha fascistizante hasta la izquierda insurreccional. Fuentes examina, sobre todo, la obra de escritores documentales y partidistas, algunos de cuyos nombres han terminado en el *establishment* de nuestras letras (Rafael Alberti, Ramón Sender), aunque la mayoría siga siendo un motivo más de interés documentario que de admiración literaria (Julián Zugazagoitia, Isidoro Acevedo, Joaquín Arderius, Andrés Carranque de Ríos, José Díaz Fernández, César Arconada, Manuel Benavides).

Especial interés merece a Fuentes el movimiento teatral de la época, en cuanto a cuestionamiento del teatro comercial por medio de movimientos independientes y experimentales, elencos oficiales de la República y La Barraca, parte de la obra de las Misiones Pedagógicas. El rescate de lo popular en el teatro (romances de ciego, folletín, guiñol, coplas anónimas, etc.) involucra en la tendencia a nombres tan notorios como Antonio Machado, Valle-Inclán, Lorca, Casona, el citado Alberti, sostenidos por la crítica y la teoría de Cipriano Rivas Cherif y Enrique Díez Canedo, entre otros.

El autor, no ocultando su simpatía por uno de los bandos en pugna —es éste un gesto de elemental lealtad hacia el lector—, indaga en una sólida documentación, arriesga tesis y recupera para la luz de la información unas zonas penumbrosas, cuando no francamente oscuras, de nuestro pasado literario inmediato. Se trata de una obra indispensable para investigar estos tiempos, a la vez que una manera de restaurar la memoria colectiva, afectada por años de restricciones y censuras.—*B. M.*

BERNARDO KORDON: *Historias de sobrevivientes,* Bruguera, Buenos Aires, 1982; 187 págs.

Este, por ahora, último libro de Kordon está presidido por la meditación final: en medio de Buenos Aires, la «ciudad donde no pasa nada», un hombre recuerda cuarenta años de vida y se reconoce, como todos los hombres, un sobreviviente de su pasado. Como Proust, Kordon medita acerca de que la vida, curiosamente, nos deja poco tiempo para vivir y la mayor parte del tiempo está destinada a ser tiempo perdido, tiempo que va muriendo y del que salimos fugazmente indemnes, sobreviviendo con una sabia y paradójica sonrisa en los labios.

Kordon retorna, como suele hacerlo, a sus paisajes favoritos: Chile, Brasil, es decir, el Frente Popular y O Estado Novo, la inmóvil Buenos Aires, y una suerte de población mundial de vagabundos kordonianos, que antes los fueron de Baroja y antes, mucho antes, acompañaron a Lázaro de Tormes, a Pablos de Segovia, a Guzmán de Alfarache. Judíos errantes que huyen de todas las inquisiciones, perseguidos que se convierten en judíos errantes, buscadores del pan mínimo indispensable para no morir de hambre, fingidores de identidad, farsantes, víctimas, santos pudorosos que no quieren exhibir su santidad y la disimulan en las especies del delito o la conspiración, mujeres de la calle que esperan el desconsuelo de todos los hombres.

Verde que te quiero verde nos lleva y trae de los campos de concentración nazis; *Meu Brasil brasileiro* es el del Lampeao y sus cangaceiros mesiánicos; *Detrás de la cordillera* —uno de los mejores relatos de Kordon, de este escritor que, tras tanta carrera, todavía puede escribir mejor que él mismo— es una larga y ancha imagen de la vida que vuelve de la muerte y de la muerte que lleva a la vida, contada en torno a una sencilla escena de fallecimiento y entierro en Santiago de Chile; por fin, *Aquí no pasa nada* es la habitual «vuelta a casa» *(Heimkehr, Retour au nid*, podríamos decir, si la pedantería fuera una virtud, como tantos creen) en que suele terminar sus fábulas este escritor que, como Borges, rueda por el mundo, pero sigue caminando por las veredas de Buenos Aires, «sin por qué ni cuándo».

Con su aparente desaliño y su púdica astucia, Kordon va seleccionando detalles y exhibiendo su encanto de cuentero, de contador, de cantahistorias. A veces, deja caer alguna observación de psicología social, propia del viajero atento, del vagabundo avisado. Por ejemplo, estas palabras son una autobiografía:

> Todas las ciudades son, en realidad, una sola y por eso se parecen tanto y pintando una se pintan también las otras.

Estas, también:

> Por cierto éramos porteños, pertenecíamos a un puerto: desde allí veíamos los sucesos del mundo a través de las noticias y la gente que llegaba del otro lado del mar. La historia transcurría, pues, en otros países, protagonizada por otra gente.

Estas son un capítulo en la historia de la literatura argentina (tal vez el capítulo introductorio que olvidó don Ricardo Rojas):

> Si Esteban Echeverría absorbió la leche del romanticismo en la puta madre de París, Sarmiento la mamó en cambio en las fondas y borracherías literarias de Santiago de Chile.

Es de agradecer, como siempre que aparece un libro de este recatado maestro porteño, que sea tan astuto cuando parece ingenuo y que sea tan *naïf* cuando juega a la astucia; que siga manteniendo su mitología personal y la haga compartir por tantos hombres; que, más allá de las modas y los últimos gritos, continúe encantando con el arte de narrar, que no es grito, sino susurro, y que no es moda, sino permanencia.—*BLAS MATAMORO (San Vicente Ferrer, 34, 4.° Izq. MADRID-10).*

CUADERNOS HISPANOAMERICANOS

REVISTA MENSUAL DE CULTURA HISPANICA

LA REVISTA DE AMERICA PARA EUROPA
LA REVISTA DE EUROPA PARA AMERICA

Dirección, Secretaría Literaria y Administración:

INSTITUTO DE COOPERACION IBEROAMERICANA
Avenida de los Reyes Católicos, 4. Teléf. 244 06 00 (267)
Ciudad Universitaria
MADRID-3

PRECIOS DE SUSCRIPCION

	Pesetas	*$ USA*
Un año	3.000	30
Dos años	5.500	60
Ejemplar suelto	250	2,50
Ejemplar doble	500	5

Nota.—El precio en dólares es para las suscripciones de fuera de España.

BOLETIN DE SUSCRIPCION

Don ....,

con residencia en ....,

calle de ...., núm. ....,

se suscribe a la Revista CUADERNOS HISPANOAMERICANOS por el tiempo

de ...., a partir del número ...., cuyo

importe de .... pesetas se compromete

a pagar contra reembolso / a la presentación de recibo (1).

Madrid, ... de .... de 198......

El suscriptor,

La Revista tendrá que remitirse a las siguientes señas: ....

....

(1) Táchese lo que no convenga.

Homenaje a MANUEL y ANTONIO MACHADO

En conmemoración del primer centenario del nacimiento de Antonio Machado, CUADERNOS HISPANOAMERICANOS ha editado recientemente un volumen monográfico sobre la vida y obra de este poeta sevillano y de su hermano Manuel. Con una extensión superior al millar de páginas, distribuidas en dos tomos, el sumario de este volumen, que abarca cuatro números normales (304-307), incluye las siguientes firmas:

Angel Manuel AGUIRRE, Francisca AGUIRRE, Fernando AINSA, Aurora de ALBORNOZ, Vicente ALEIXANDRE, Manuel ANDUJAR, Charles V. AUBRUN, Armand F. BAKER, Carlos BARBACHANO, Ramón BARCE, Carlos BECEIRO, C. G. BELLVER, José María BERMEJO, Alfonso CANALES, José Luis CANO, Francisco CARENAS, Heliodoro CARPINTERO, Antonio CARREÑO, Paulo de CARVALHO-NETO, Guido CASTILLO, Enrique CERDAN TATO, Antonio COLINAS, Gustavo CORREA, Juan José CUADROS, Luis Alberto de CUENCA, Ernestina de CHAMPOURCIN, Nigel DENNIS, José María DIEZ BORQUE, María EMBEITA, Carlos FEAL DEIBE, Jesús FERNANDEZ PALACIOS, Rafael FERRERES, Félix Gabriel FLORES, Joaquín GALAN, Luis GARCIA-ABRINES, Luciano GARCIA LORENZO, Ramón de GARCIASOL, Ildefonso Manuel GIL, Miguel L. GIL, Angel GONZALEZ, Félix GRANDE, Jacinto Luis GUEREÑA, Agnes GULLON, Ricardo GULLON, Javier HERRERO, José Olivio JIMENEZ, Pedro LAIN ENTRALGO, Rafael LAPESA, Arnoldo LIBERMAN, Francisco LOPEZ ESTRADA, Leopoldo de LUIS, Sabas MARTIN, Angel MARTINEZ BLASCO, Antonio MARTINEZ MENCHEN, José Gerardo MANRIQUE DE LARA, Robert MARRAST, Emilio MIRO, José MONLEON, Manuel MUÑOZ CORTES, José ORTEGA, José Luis ORTIZ NUEVO, Manuel PACHECO, Luis de PAOLA, Hugo Emilio PEDEMONTE, Galvarino PLAZA, Alberto PORLAN, Víctor POZANCO, José QUINTANA, Juan QUINTANA, Manuel QUIROGA CLERIGO, Rosario REXACH, Alfredo RODRIGUEZ, Marta RODRIGUEZ, Héctor ROJAS HERAZO, Luis ROSALES, Miguel de SANTIAGO, Ricardo SENABRE, Luis SUÑEN, Eduardo TIJERAS, Manuel TUÑON DE LARA, Julia UCEDA, Jorge URRUTIA, José Luis VARELA, Manuel VILANOVA y Luis Felipe VIVANCO

Los dos tomos, al precio total de 600 pesetas, pueden solicitarse a la Administración de Cuadernos Hispanoamericanos:

Avda. de los Reyes Católicos, 4. Tel. 244 06 00
Ciudad Universitaria
MADRID-3

Cuadernos Hispanoamericanos

HOMENAJE A JUAN CARLOS ONETTI

NUMEROS 292-294 (OCTUBRE-DICIEMBRE DE 1974)

COLABORAN

Francisca AGUIRRE, Fernando AINSA, Leticia ARBETETA, Armand F. BAKER, José María BERMEJO, Antonio L. BOUZA, Alvaro, Fernando y Guido CASTILLO, Enrique CERDAN TATO, Jaime CONCHA, José Luis COY, Juan Carlos CURUTCHET, Raúl CHAVARRI, Josep CHRZANOWSKI, Angela DELLEPIANE, Luis A. DIEZ, María EMBEITA, Jesús FERNANDEZ PALACIOS, José Antonio GABRIEL Y GALAN, Joaquín GALAN, Juan GARCIA HORTELANO, Félix GRANDE, Jacinto Luis GUEREÑA, Rosario HIRIART, Estelle IRIZARRY, Carlos J. KAISER, Josefina LUDMER, Juan Luis LLACER, Eugenio MATUS ROMO, Eduardo MILAN, Darie NOVACEANU, Carlos Esteban ONETTI, José OREGGIONI, José ORTEGA, Christian de PAEPE, José Emilio PACHECO, Xavier PALAU, Luis PANCORBO, Hugo Emilio PEDEMONTE, Ramón PEDROS, Manuel A. PENELLA, Rosa María PEREDA, Dolores PLAZA, Galvarino PLAZA, Santiago PRIETO, Juan QUINTANA, Fernando QUIÑONES, Héctor ROJAS HERAZO, Guillermo RODRIGUEZ, Jorge RODRIGUEZ PADRON, Marta RODRIGUEZ SANTIBAÑEZ, Doris ROLFE, Luis ROSALES, Jorge RUFFINELLI, Gabriel SAAD, Mirna SOLOTEREWSKI, Rafael SOTO, Eduardo TIJERAS, Luis VARGAS SAAVEDRA, Hugo J. VERANI, José VILA SELMA, Manuel VILANOVA, Saúl YURKIEVICH y Celia de ZAPATA

750 pp., 750 ptas.

Cuadernos Hispanoamericanos

HOMENAJE A OCTAVIO PAZ

NUMEROS 343-344-345 (ENERO-MARZO DE 1979)

COLABORAN

Jaime ALAZRAKI, Laureano ALBAN, Jorge ALBISTUR, Manuel ANDUJAR, Octavio ARMAND, Pablo del BARCO, Manuel BENAVIDES, José María BERMEJO, José María BERNALDEZ, Alberto BLASI, Rodolfo BORELLO, Alicia BORINSKY, Felipe BOSO, Alice BOUST, Antonio L. BOUZA, Alfonso CANALES, José Luis CANO, Antonio CARREÑO, Xoan Manuel CASADO, Francisco CASTAÑO, Antonio COLINAS, Gustavo CORREA, Edmond CROS, Alonso CUETO, Raúl CHAVARRI, Eugenio CHICANO, Luys A. DIEZ, David ESCOBAR GALINDO, Ariel FERRARO, Joseph A. FEUSTLE, Félix Gabriel FLORES, Javier GARCIA SANCHEZ, Carlos García OSUNA, Félix GRANDE, Jacinto Luis GUEREÑA, Eduardo HARO IBARS, José María HERNANDEZ ARCE, Graciela ISNARDI, Zdenek KOURIM, Juan LISCANO, Leopoldo de LUIS, Sabas MARTIN, Diego MARTINEZ TORRON, Blas MATAMORO, Mario MERLINO, Julio MIRANDA, Myriam NAJT, Eva Margarita NIETO, José ORTEGA, José Emilio PACHECO, Justo Jorge PADRON, Alejandro PATERNAIN, Hugo Emilio PEDEMONTE, Galvarino PLAZA, Vasko POPA, Juan Antonio PRENZ, Fernando QUIÑONES, Jorge RODRIGUEZ PADRON, Marta RODRIGUEZ SANTIBAÑEZ, Gonzalo ROJAS, Manuel RUANO, Horacio SALAS, Miguel SANCHEZ-OSTIZ, Gustavo V. SEGADE, Myrna SOLOTOREVSKY, Luis SUÑEN, John TAE MING, Augusto TAMAYO VARGAS, Pedro TEDDE DE LORCA, Eduardo TIJERAS, Fernando de TORO, Albert TUGUES, Jorge H. VALDIVIESO, Hugo J. VERANI, Manuel VILANOVA, Arturo del VILLAR y Luis Antonio de VILLENA.

792 páginas, 750 ptas.

Cuadernos Hispanoamericanos

HOMENAJE A VICENTE ALEIXANDRE

NUMEROS 352-353-354 (OCTUBRE-DICIEMBRE 1979)

COLABORAN

Francisco ABAD NEBOT, Francisca AGUIRRE, Vicente ALEIXANDRE, Manuel ANDUJAR, María ADELA ANTOKOLETZ, Jorge ARBELECHE, Enrique AZCOAGA, Rei BERROA, Carmen BRAVO VILLASANTE, Hortensia CAMPANELLA, José Luis CANO, Guillermo CARNERO, Antonio CARREÑO, Héctor Eduardo CIOCCHINI, Antonio COLINAS, Carmen CONDE, Gustavo CORREA, Antonio COSTA GOMEZ, Claude COUFFON, Luis Alberto DE CUENCA, Francisco DEL PINO, Leopoldo DE LUIS, Arturo DEL VILLAR, Alicia DUJOVNE ORTIZ, Jesús FERNANDEZ PALACIOS, Jaime FERRAN, Ariel FERRARO, Rafael FERRERES, Miguel GALANES, Hernán GALILEA, Antonio GARCIA VELASCO, Ramón DE GARCIASOL, Gonzalo GARCIVAL, Ildefonso Manuel GIL, Vicente GRANADOS, Jacinto Luis GUEREÑA, Ricardo GULLON, José María HERNANDEZ ARCE, José OLIVIO JIMENEZ, Manuel LOPEZ JURADO, Andras LASZLO, Evelyne LOPEZ CAMPILLO, Ricardo Lorenzo SANZ-Héctor ANABITARTE RIVAS, Leopoldo LOVELACE, José LUPIAÑEZ, Terence MAC MULLAN, Sabas MARTIN, Salustiano Martín, Diego MARTINEZ TORRON, Blas MATAMORO, Mario MERLINO, Myriam NAJT, Hugo Emilio PEDEMONTE, Lucír PERSONNEAUX, Fernando QUIÑONES, Manuel QUIROGA CLERIGO, María Victoria REYZABAL, Israel RODRIGUEZ, Antonio RODRIGUEZ JIMENEZ, Jorge RODRIGUEZ PADRON, Carlos RODRIGUEZ SPITERI, Alberto ROSSICH, Manuel RUANO, J. C. RUIZ SILVA, Gonzalo Sobejano, Rafael SOTO VERGES, Eduardo TIJERAS, Jorge URRUTIA, Luis Antonio DE VILLENA, Yong-tae MIN y Concha ZARDOYA.

702 pp., 750 ptas.

Cuadernos Hispanoamericanos

HOMENAJE A JUAN RAMON JIMENEZ

NUMEROS 376-378 (OCTUBRE-DICIEMBRE 1981)

COLABORAN

Francisco ABAD, Santos ALONSO, Aurora DE ALBORNOZ, Manuel ALVAR, Armando ALVAREZ BRAVO, Alejandro AMUSCO, Manuel ANDUJAR, Rafael ARJONA, Isabel DE ARMAS, Gilbert AZAM, Alberto BAEZA, Gastón BAQUERO, Pablo DEL BARCO, Federico BERMUDEZ CAÑETE, José María BERMEJO, Mario BOERO, Carmen BRAVO-VILLASANTE, Francisco BRINES, Alfonso CANALES, Dionisio CAÑAS, Luisa CAPECCHI, R. A. CARDWELL, Antonio CABREÑO, Francisco CEBALLOS, Eugenio CHICANO, Manuel CIFO GONZALEZ, Mervin COKE-ENGUIDANOS, Carmen CONDE, Gustavo CORREA, Carlos José COSTAS, Claude COUFFON, Victoriano CREMER, Luis Alberto DE CUENCA, Juan José CUADROS, Raúl CHAVARRI, Antonio DOMINGUEZ REY, Arnaldo EDERLE, Joaquín FERNANDEZ, Ariel FERRARO, Antonio GAMONEDA, Carlos GARCIA OSUNA, J. M. GARCIA REY, Antonio GARCIA VELASCO, Ramón DE GARCIASOL, Ana María GAZZOLO, Ildefonso Manuel GIL, Menene GRAS BALAGUER, Jacinto Luis GUEREÑA, Josefa GUERRERO HORTIGON, Jorge GUILLEN, Francisco GUTIERREZ CARBAJO, Hugo GUTIERREZ VEGA, Amalia INIESTA, Manuel JURADO LOPEZ, Juan LECHNER, Abelardo LINARES, Leopoldo DE LUIS, José Gerardo MANRIQUE DE LARA, Sabas MARTIN, Manuel MARTIN RAMIREZ, Diego MARTINEZ TORRON, Juan Antonio MASOLIVER RODENAS, Blas MATAMORO, Felipe MELLIZO, Yong-Tae MIN, Enrique MOLINA CAMPOS, José Antonio MUÑOZ ROJAS, Carlos MURCIANO, Myriam NAJT, Consuelo NARANJO, Karen A. ORAM, José ORTEGA, Justo Jorge PADRON, Xavier PALAU, Graciela PALAU DE NEMES, María del Carmen PALLARES, Mario PAOLETTI, Juan PAREDES NUÑEZ, Alejandro PATERNAIN, Hugo Emilio PEDEMONTE, Pedro J. DE LA PEÑA, Cándido PEREZ GALLEGO, Galvarino PLAZA, Víctor POZANCO, Juan QUINTANA, Manuel QUIROGA CLERIGO, Fernando QUIÑONES, Victoria REYZABAL, Antonio RODRIGUEZ JIMENEZ, Jorge RODRIGUEZ PADRON, Mariano ROLDAN, Manuel RUANO, Fanny RUBIO, Enrique RUIZ FORNELLS, Carlos RUIZ SILVA, María A. SALGADO, Antonio SANCHEZ BARBUDO, Antonio SANCHEZ ROMERALO, Javier SATUE, Emilio SERRANO Y SANZ, Robert Louis SEEHAN, Janusz STRASBURGER, Eduardo TIJERAS, Albert TUGUES, Jesús Hilario TUNDIDOR, Manuel URBANO, Jorge URRUTIA, Gabriel María VERD, Luis Antonio DE VILLENA, John WILCOX y Concha ZARDOYA

998 pp., 1.000 ptas.

Publicaciones del

CENTRO DE DOCUMENTACION IBEROAMERICANA

(Instituto de Cultura Hispánica-Madrid)

DOCUMENTACION IBEROAMERICANA

(Exposición amplia y sistemática de los acontecimientos iberoamericanos, editada en fascículos mensuales y encuadernada con índices de epígrafes, personas y entidades cada año.)

Volúmenes publicados:

— *Documentación Iberoamericana 1963.*
— *Documentación Iberoamericana 1964.*
— *Documentación Iberoamericana 1965.*
— *Documentación Iberoamericana 1966.*
— *Documentación Iberoamericana 1967.*
— *Documentación Iberoamericana 1968.*

Volúmenes en edición:

— *Documentación Iberoamericana 1969.*

ANUARIO IBEROAMERICANO

(Síntesis cronológica de los acontecimientos iberoamericanos y reproducción íntegra de los principales documentos del año.)

Volúmenes publicados:

— *Anuario Iberoamericano 1962.*
— *Anuario Iberoamericano 1963.*
— *Anuario Iberoamericano 1964.*
— *Anuario Iberoamericano 1965.*
— *Anuario Iberoamericano 1966.*
— *Anuario Iberoamericano 1967.*
— *Anuario Iberoamericano 1968.*

Volúmenes en edición:

— *Anuario Iberoamericano 1969.*

RESUMEN MENSUAL IBEROAMERICANO

(Cronología pormenorizada de los acontecimientos iberoamericanos de cada mes.)

Cuadernos publicados:

— Desde el correspondiente a enero de 1971 se han venido publicando regularmente hasta ahora al mes siguiente del de la fecha.

SINTESIS INFORMATIVA IBEROAMERICANA

(Edición en volúmenes anuales de los «Resúmenes Mensuales Iberoamericanos».)

Volúmenes publicados:

— *Síntesis Informativa Iberoamericana 1971.*
— *Síntesis Informativa Iberoamericana 1972.*
— *Síntesis Informativa Iberoamericana 1973.*
— *Síntesis Informativa Iberoamericana 1974.*
— *Síntesis Informativa Iberoamericana 1975.*

Volúmenes en edición:

— *Síntesis Informativa Iberoamericana 1976.*

Pedidos a:

INSTITUTO DE COOPERACION IBEROAMERICANA
Instituto de Cultura Hispánica. Avenida de los Reyes Católicos, 4
Ciudad Universitaria
Madrid-3 - ESPAÑA

PENSAMIENTO IBEROAMERICANO

REVISTA DE ECONOMIA POLITICA

Revista semestral, patrocinada por el Instituto de Cooperación Iberoamericana (ICI) y la Comisión Económica para América Latina (CEPAL)

NUMERO 3 - ENERO-JUNIO 1983

SUMARIO: **El tema central: «Recesión: Perspectivas y opciones».** Estudios de: Aldo Ferrer: *Nacionalismo y Transnacionalización.* Julio Segura: *Crisis, especialización y perspectivas.* Augusto Matéus: *Internacionalização, crise e recessão.* Coloquio en Lima: Exposiciones y comentarios de: *Raúl Prebisch, Enrique Iglesias, Rolando Cordera* (México), *Ennio Rodríguez Céspedes* (Costa Rica), *Luis L. Vasconcelos* (Portugal), *Enrique Fuentes Quintana* (España), *Javier Iguíñiz* (Perú), *José Luis García Delgado* (España), *Carlos Amat* (Perú), *J. Cotler* (Perú), etc.

Y las secciones fijas de: *Reseñas temáticas:* Examen y comentarios —realizados por personalidades y especialistas de los temas en cuestión— de un conjunto de artículos significativos publicados recientemente en los distintos países del área iberoamericana sobre un mismo tema. Se incluyen dieciocho reseñas temáticas en las que se examinan 150 artículos realizados por *J. Motes Mar, J. Gracierena, E. Tironi, J. L. Reyna, R. Trajtemberg,* etc. (latinoamericanas); *J. I. García Delgado, J. J. Durán, Ignacio Cruz,* etc. (españolas); *J. P. Barasa, J. M. Brandao de Brito, J. M. Rolo,* etc. (portuguesas).—*Resumen de artículos:* 150 resúmenes de artículos relevantes seleccionados entre los publicados por las revistas científico-académicas del área iberoamericana durante el año 1982.—*Revista de Revistas Iberoamericanas:* Información periódica del contenido de más de 120 revistas de carácter científico-académico, representativas y de circulación regular en Iberoamérica en el ámbito de la economía política.

Suscripción por cuatro números: España y Portugal, 3.600 pesetas o 40 dólares; Europa, 45 dólares; América y resto del mundo, 50 dólares.—Número suelto: 1.000 pesetas o 12 dólares.—Pago mediante giro postal o talón nominativo a nombre de Pensamiento Iberoamericano.

Redacción, Administración y suscripciones: Pensamiento Iberoamericano. Dirección de Cooperación Económica. Instituto de Cooperación Iberoamericana. Avenida Reyes Católicos, 4. Madrid-3



Hermanos Alvarez Quintero, 2 - Madrid-4



Los Cuadernos del Norte

REVISTA CULTURAL DE LA CAJA DE AHORROS DE ASTURIAS

INDICE

Año IV, núm. 17, enero-febrero, 1983. 300 ptas.

Redacción y Administración:

Plaza de la Escandalera, 2. Teléfono 985/221494. Oviedo-3.